احمد المعداوي

دكتوراه دولة في الآداب
جامعة محمد الخامس - الرباط

أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث

منشورات دار الآفاق الجديدة
المغرب

أزمة الحداثة
في
الشعر العربي الحديث

احمد المعداوي

دكتوراه دولة في الآداب
جامعة محمد الخامس - الرباط

أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث



منشورات دار الآفاق الجديدة
المغرب

□ كتاب أزمة الحداثة في الشعر العربي المعاصر
□ الطبعة الأولى سنة 1993
□ رقم الإيداع القانوني 94-216
□ ردمك 9-0-9746-9981



تصفيف وتصحيح : الشركة المغربية للطباعة والنشر
43، شارع أبو فارس المريني ـ الطابق الثالث
الهاتف :707025 ـ 707023 الفاكس: 766055 الرباط ـ المغرب

مقدمة

عندما تعرفت على حركة الشعر الحديث في الاعداد الاولى من مجلة الآداب البيروتية عام 1953 لم يكن قد مر على نشوء هذه الحركة أكثر من خمس سنوات، وقد استمر هذا الاتصال بشكل حثيث عن طريق القصائد أولا ، ثم عن طريق الدواوين ومايكتب حولها ، ذلك أن الشعر المعاصر لم يكن يعني أكاديميا شيئا أكثر من شوقي وحافظ ومن لف لفهما ورغم أن الحركة كانت في بدايتها فقد ظلت علاقتي بها تشتد وتتقوى خصوصا بعد صدور مجلة شعر بإدارة يوسف الخال وعضوية ادونيس ثم صدور الثقافة الوطنية التي تبنت الواقعية الاشتراكية في النقد حيث أصبحت هناك ثلاثة منابر تمثل ثلاثة اتجاهات «الآداب» وتمثل التيار القومي «وشعر» وتمثل التيار الليبرالي الاقليمي و«الثقافة الوطنية» وتمثل التيار الواقعي الاشتراكي وبالرغم من اختلاف هذه التيارات في الايديولوجيا وفي الرؤية الفنية فقد وقفت صفا واحدا للدفاع عن حركة الشعر الحديث ضد خصومها من أنصارالشعر العمودي، مايهمنا من هذه المعركة هو أنها لم تستخدم أسلحة النقد للدفاع عن شعرية الشعر بل استخدمت أسلحة من خارج الميدان كالايديولوجيا (القومية- الوحدة) والصراع الطبقي والعقلانية ضد التخلف والجمود والغيبية وعبادة الماضي. واذن فان النصر الذي خرجت به هذه الحركة من تلك المعركة لم يكن نصرا شعريا محضا ولكننا معشر أنصار هذه الحركة والمنبهرين بها إلى حدود التماهي والاستيلاب قد اعتبرنا ذلك النصر نصرا شعريا خالصا إلى درجة أن علاقتنا بها قد ألغت كل علاقة بما عداها من الحركات الشعرية السابقة عليها

فجميع محاولات شوقي مثلا لم تعد تعني بالنسبة لنا اكثر من استقدام نقطة مضيئة من التاريخ من أجل معالجة واقع مختلف واستشراف واقع اكثر اختلافا اما من جاء بعده من أمثال عبد الرحمن شكري واليا أبي ماضي وعلي محمود طه وابراهيم ناجي ومحمود حسن اسماعيل فلم يفعلوا شيئا سوى الانكفاء على الذات والانقطاع عن المجتمع كأن بإمكان الذات أصلا أن تنفصل عن المجتمع أو ينفصل المجتمع عنها وأبو القاسم الشابي أفضل دليل على ذلك.

وقد بدا لي أن كل ماكتب عن هذه الحركة حتى ذلك الوقت لم يرتفع إلى مستوى انجازاتها الفعلية بالرغم من أن السوق الادبية عرفت عددا من الكتب التي تناولت هذه الحركة او بعض شعرائها بالبحث، من ذلك مثلا كتاب نازك الملائكة قضايا الشعر المعاصر وكتاب احسان عباس عبد الوهاب البياتي والشعرالعراقي الحديث، وشعرنا الحديث إلى أين لغالي شكري والشعر العربي المعاصر لعز الدين اسماعيل وكتاب الدكتور محيي الدين صبحي عن نزار قباني بالإضافة إلى عشرات الدراسات والمقالات التي تتكفل المجلات بنشرها والترويج لها في أبواب ثابتة مثل قرأت العدد الماضي في مجلة الآداب ومقدمة العدد في مجلة شعر.

بعد ذلك قررت أن أعود إلى ذلك المتن وما سيكتب بعده من شعر لأقرأه بعيون جديدة. وكان لابد لي أن أخلي ذهني من كل القناعات التي ترسبت فيه حول موضوع الحداثة الشعرية لابدأ من نقطة الصفر. في هذه الفترة بالذات بدأت تظهر حول الحداثة الشعرية دراسات استخدم فيها اصحابها مناهج وصفوها من ناحية بالجديدة ومن ناحية أخرى بالعلمية فكان علينا ان نوجه جهودنا وجهتين تتعلق الأولى بالاهتمام بالمتن الشعري نفسه وتتعلق الأخرى بما يكتب حوله في ضوء هذه المناهج العلمية الجديدة، وبتقدم الزمن سقطت صفة الجدة عن هذه المناهج اما صفة العلمية فلم تتوفر لها قط للأسباب التالية:

1 - لأن بعضهم يستخدم هذه المناهج لخدمة أغراض شخصية كما هو عليه الحال في كتابات كمال ابي ديب وخالدة سعيد وكمال خيربك ومحمد بنيس عن ادونيس وقد تعرضنا لذلك بالتفصيل في الفصل الاول من هذا البحث علما بأن هذه المناهج في أصولها انما تتحلى بالعلمية بحيادها وبابتعادها عن المعيارية.

2 - بعض النقاد يعتمدون في استخدام المنهج على القراءة غير المتمكنة باللغة الأجنبية أو على الترجمات التجارية الرديئة فتأتي كتاباتهم أشد استغلاقا من النص نفسه.

3 - بعض الدارسين يتعاملون مع المنهج كما لو أنه ثقافة قائمة الذات وهم على استعداد لاسقاطها على أي نص كيفما كان حتى ان المرء ليتساءل بعد قراءة هذا النوع من الدراسات عما اذا كان اصحابها قد قرأوا فعلا النصوص المدروسة أم لا.

4 - في غمرة اهتمامهم بالمصطلحات والأدوات الاجرائية والاجهزة المفهومية ينسون تماما أن عليهم أن يكتبوا للناس بأسلوب عربي مبين.

وبالطبع فان هذه العوامل كافية لنفي العلمية عما كتب حول حركة الشعر الحديث تحت اسم هذه المناهج. غير أن مايهمنا ليس هو نفي العلمية بل مايهمنا هو معالجة ما ارتكبته هذه المناهج وغيرها من أخطاء في حق هذه الحركة حيث اظهرتها اكبر كثيرا من حجمها الطبيعي. وفي تقديري فإن أفضل منهج لدراسة الظاهرة وتقويم أخطاء المناهج الاخرى هو المنهج التاريخي المتفتح الذي يفيد من المصطلحات والأدوات الاجرائية والأجهزة المفهومية للمناهج الاخرى دون ان يحبس نفسه في التصنيفات التقليدية المتجاوزة وذلك بتحديد الاسئلة بالدقة المطلوبة فما دام الأمر يتعلق بحركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر فان بامكاننا ان نطرح ثلاثة أسئلة جوهرية تتفرع عن كل واحد منها عشرات الأسئلة والاجوبة التي تستغرق الموضوع بحثا بأقل الكلام وأوفاه، بالقصد.

كانت الأسئلة التي تشكل العمود الفقري لهذا البحث كمايلي:

1 - ماذا أضاف الشاعر العربي المعاصر الى ايقاع القصيدة العربية. ؟

2 - ماذا أضاف الى تركيبها اللغوي؟

3 - ماذا أضاف إلى الدلالة فيها أو ماهي رسالته المتميزة إلى جمهوره؟

هذه هي الفصول الثلاثة المنبثقة عن الأسئلة الثلاثة التي تشكل مع الأجوبة عنها صلب دراستنا عن أزمة الحداثة في الشعر العربي المعاصر يتعلق الامر اذن بثلاث قضايا تتعلق اولاها بالبنية الايقاعية الجديدة، وعالجتها في مرحلتين:

1 - مرحلة موسيقى الشعر وهي المرحلة التي كان فيها الدارسون يسمون عروض الشعر الحديث بموسيقى الشعر وقد عرضت فيها آراء نقاد المرحلة من أمثال نازك الملائكة وعز الدين إسماعيل ومحمد النويهي وغالي شكري وبعد مناقشة تلك الآراء بالقدر اللازم من الموضوعية لاحظت، ان الانطباع الذي يمكن أن يخرج به قارئ هؤلاء النقاد هو ان العروض التقليدي كما وصفه الخليل كان العقبة الاساسية في طريق تطوير الشعر العربي، وما ان أزيح هذا الحاجز بمجيء التفعيلة حتى فتحت امام هذا الشعر أبواب الحداثة على مصراعيها.

2 - المرحلة البنيوية ويدور الحديث فيها حول ماانتهى اليه عروض الخليل في زمن التفعيلة تحت تغطية بنيوية تتمثل في عدة اشكال.

أ- تبني نظرية غربية كما فعل كل من محمد بنيس وعبد الله راجع حين تبنيا نظرية جان كوهين في الوقفات الثلاث:

1 - الوقفة العروضية والنظمية والدلالية

2 - الوقفة العروضية

3 - الوقفة المنتهية ببياض

للدلالة على مايسمى عروضا ولغة ب:

1 - السطر الشعري

2 - التدوير النحوي أو التركيبي

3 - التدوير العروضي

ب- الاتكاء على بعض الآراء المتفرقة دون توفر رؤية شخصية كما حصل لمروان فارس في دراسته للبنية الايقاعية عند خليل حاوي حيث ذهب مع ادونيس الى ان الايقاع لايمكن أن يكون الا داخليا ثم عاد ليقرر مع دانييل دوجلاس (بأن بالامكان رؤية الايقاع في المساحة وقياسه في الزمن) إذ كيف يعقل ان يكون الإيقاع داخليا ثم تمكن رؤيته في المساحة؟ كما عاد مع مازاليار ليتحدث عن بنية داخلية وبنية خارجية للايقاع دون أن يسأل نفسه كيف يمكن أن يظل الايقاع داخليا حتى حين يتعلق الامر ببنية ايقاعية خارجية.

ج- محاولة دراسة العروض بالاعتماد على النبر لا على الكم الذي ينطبق على عروض الخليل قديماً وحديثا، وقد تبنى هذه المحاولة كل من محمد شكري عياد ومحمد النويهي وكمال خير بك وكمال أبو ديب وقد بذل هؤلاء النقاد جهودا جهيدة من أجل اثبات وجهة نظرهم، وسودوا من أجلها تلالا من الصفحات غير أن ذلك كله لم يعد على البحث في الايقاع بأية نتيجة يمكن ان يعتد بها، بل بدا ان بين مشاريع البحث في هذا الموضوع قاسما مشتركا يبدأ بالحماس والتفاؤل وعقد الآمال العريضة على المشروع الذي يوصف في هذه المرحلة بالمشروع العلمي، ثم يبدأ التراجع ليصل في مرحلة لاحقة الى التشكيك في قيمة النتائج المتوصل اليها، ثم ينتهي باعلان الفشل اعلانا صريحا.

والواقع ان معالم الفشل كانت بادية على المشروع منذ البداية يكفي للتدليل على ذلك أن نتأمل النتائج التي انتهوا اليها بخصوص الموضوعات التالية التي توسموا في البداية ان النبر فيها هو سيد الموقف هذه الموضوعات هي:

1 - النبر والكم

2 - الرّجز والمتدارك.

3 - النبر وقواعد النطق، فقد تبين من خلال دراساتهم ان الكم هو سيد الموقف على عكس ماكانوا يظنون.

أما مايتعلق باعلان الفشل بشكل صريح فقد سقنا عليها أمثلة دامغة معظمها على لسان الباحثين انفسهم وأقلها على ألسنة من تناولوا ابحاثهم بالدرس وتوخيا للايجاز سنكتفي بسوق مثال واحد لصاحب اعمق دراسة في الموضوع كمال خير بك فبعد ان اجتاز مرحلة الانبهار بالمستشرقين وبعد ان انتهى من مناقشة محمد النويهي كان رأيه النهائي هو«ان جميع النظريات الجزئية حول طبيعة التحول الوزني «النبر» للشعر المعاصر إنما تغامر باعطاء فكرة خاطئة عن هذا التحول الذي يتوقف عليه التطور المستقبلي لهذا الشعر.

وبالتالي تغامر بتوجيه شعرائنا صوب حلول مختلطة وتجارب ليست فعالة فهو لم يعلن عن فشل النبر فحسب بل اخذ موقفا اخلاقيا حمل فيه النبر مسؤولية

ماقد يقع فيه الشعر والشعراء في المستقبل من حلول مختلطة وتجارب غير فعالة.

وإذن فإن الاشكال الثلاثة التي قدمت فيها التغطية البنيوية لدراسة ايقاع الشعر العربي الحديث كانت فاشلة ومع ذلك فقد استطاع هؤلاء الباحثون ان يستخدموها كعروض عضلية من أجل تحقيق هدفين اثنين احدهما الاشادة بمجيء البيت الحر على حساب البيت التقليدي والآخر نسبة معظم مزايا النظام الايقاعي الجديد إلى جماعة شعرية أو الى شاعر بعينه. واذا كان الهدف الأول يتضمن نسف نظام البيت التقليدي وإقامة نظام التفعيلة مكانه فإن الغرض من الهدف الثاني هو تقديم ادونيس على وجه التحديد كفارس لايشق له غبار في ميدان تجديد الايقاع في الشعر العربي الحديث وعلى حساب غيره. ان الطروح المقدمة في هذا الشأن والشواهد التي تعززها لم تكن على قدر كبير من التماسك فقد ناقشناها نظريا وتطبيقيا ووضعنا اليد على مافيها من ضعف على المستوى العلمي والاخلاقي وبتفصيل لايتسع له المقام الامر الذي جعلنا نطمئن إلى أن البحث في ايقاع القصيدة الحديثة يعاني في العمق من أزمة حقيقية. اقول في العمق من أجل التمييز بين العروضي المحض والعروضي في اطار التغطية البنيوية لان العروضي المحض يقدم المسائل العروضية في حجمها الطبيعي، والعروضي المؤطر يقدمها في حجم أكبر منها بإعطائها ابعادا نظرية تتداخل فيها أسئلة اللغة بأسئلة الذات وأسئلة الواقع بأسئلة الكون من اجل الوصول إلى نتائج مرسومة سلفا. من هنا كان لابد لنا قبل محاكمة هذه المرحلة ان نتخفف من هيمنة اطارها البنيوي، وان ننظر الى إنجازاتها الايقاعية في حجمها الطبيعي عبر إنجازاتها العروضية المحض وبعيدا عن التهويل النظري. وهذا ماقمنا به بالفعل فوجدنا أنفسنا أمام بنية إيقاعية ذات عناصر محدودة من حيث الكم وغير أصيلة من حيث الابتكار.

فبعودة سريعة الى تلك العناصر في الدراسات التي مرت معنا، أمكن حصرها في عشرة عناصر، وأمكن تقويمها بعرضها على الانجازات التي قام بها شعراء أو تيارات شعرية سابقة على حركة الشعر الحديث فتبين بالملموس ان تلك العناصر متضمنة في تلك الانجازات والا جديد في البنية الايقاعية الجديدة، وهذا بيان ذلك: ان المتأمل لهذه البنية الايقاعية في حقيقتها المجردة يجدها تتكون من عشرة عناصر هي على التوالي:

1 - السطر الشعري

2 - الجملة الشعرية القصيرة

3 - الجملة الشعرية الطويلة

4 - الجملة الاستغراقية

5 - القافية

6 - اختلاف الاضرب

7 - المزج بين البحور

8 - البحور المركبة

9 - ظاهرة الإبدال

10 - فاعلُ في حشو الخبب.

أما العناصر الثمانية الأولى فقد وقعنا لها على نظائر لدى شاعرين من القرنين الرابع والخامس الهجريين هما ابن دريد وابو العلاء المعري ولدى شعراء من القرنين الحادي عشر والثالث عشر في مايسمى شعر البند ولدى شعراء من جماعة أبولو. أما ظاهرة الإبدال فقد ناقشنا الشاهدين الأساسيين المعتمدين لاثبات الظاهرة فتبين ان الاول من مجزوء الخفيف والثاني يحتمل قراءتين تخرجه اولاهما إلى المزج بين البحور وتلحقه الثانية بالجملة الشعرية الطويلة ولاصحة لظاهرة الإبدال. اما مسألة فاعلُ في حشو الخبب فقد ناقشناها من عدة وجوه لعل اهمها هو ان كل الشواهد المدلى بها في هذا الشأن تعود إلى المرحلة التي كان فيها الخبب كغيره من البحور فلما تمت هيمنته في السنوات الاخيرة اختفت الظاهرة مما يؤكد أن المسألة تتعلق بخطإ عروضي أو بمحاولة في التجريب لم يقيض لها النجاح.

وبوصولنا الى هذه النتيجة يمكن القول بأن كل ماعلق من آمال على البنية الايقاعية الجديدة قد ذهبت كلها مع التغطية الموسيقية والتغطية البنيوية، ولم يبق أمامنا بعد كشف الغطاء سوى بنية ايقاعية تعاني من ازمة ذاتية بسبب ما أثبتناه من انها لم تأت بجديد وأزمة عضوية انعكست عليها من أزمة يعاني منها الشعر

الحديث نفسه وذلك ماسنحاول اثباته في بقية البحث.

أما القضية الثانية فقد لاحظنا فيها ان ثمة فرقا شاسعا بين اللغة كماتقدمها تنظيرات الحداثة وبين اللغة كما يقدمها المتن الشعري لحركة الشعر الحديث فالمنظرون يسجلون لهذه اللغة ثلاث مزايا أساسية أولاها أنها لغة هدم تقف مع رامبو ضد الاعتيادي والمألوف والمتداول والجاهز، ولغة تجديف لاتقول بالقيم الروحية، ولغة انتهاك تفوح منها رائحة العري فلا مكان فيها للقيم الاخلاقية اي انها لغة مهمتها الاساسية هي نفي كل ماهو مشترك بين الناس مما يمكن للشعرية ان تحوله إلى قنوات للتواصل. ثاني هذه المزايا هي انها تمنح انفعال الشاعر وتجربته الخاصة حق الاضطلاع بمهمة النحو في اقامة العلاقات بين مفردات اللغة، ولاشك في ان اقامة هذه العلاقات في إطار انفعال ذاتي خارج قواعد اللغة ستقود لا محالة إلى انزياح قد يتجاوز عتبة الفهم إلى الإبهام الذي يقف بالرسالة الشعرية دون غايتها.

آخر هذه المزايا هو كون اللغة لغة خلق وليست لغة تعبير لان التعبير كالوصف اعادة انتاج لموجود سلفا، في حين أن الخلق تجاوز لمثال محقق وابتكار لمثل مايلبث ان ينقض نفسه. وبما ان كل متحقق سيصبح منطلقا فان الابداع باللغة انما هو صيرورة دائمة أي تجريب تتجدد فيه آلية الخلق وأدواته باستمرار.

بالطبع فإن هذه الآراء يمكن أن تناقش سواء في ضوء استيراد المواقف أو في ضوء علاقة المبدع بالمتلقي غير ان مايهمنا الآن هو أن نضع اليد على حجم المبالغة في آراء شعرائنا ونقادنا في ما يتعلق بمساهمة اللغة في تحديث الشعر العربي المعاصر اذا نحن اخذنا بعين الاعتبار واقع هذ ا الشعر لاواقع التنظير له.

وهكذا وبعد دراسة متأنية للمتن الشعري انطلاقا من لغته نبين لنا ان نجعل الفصل اربعة محاور:

1 - لغة البداية

2 - النفس التقليدي في لغة الشعر الحديث

3 - لغة الحديث اليومي

4 - لغة التجريب.

وقد لاحظنا ان المحور الأول يستقطب ثلاثة اتجاهات: اتجاه ظل وفيا لروح الرومانسية معجما وتركيبا وقد اعطينا عليه امثلة من كل من نازك والسياب والبياتي واتجاه اسميناه بالتجريب الهش ونعني به الاثر الذي خلفه ديوان اباريق مهشمة على شباب الشعراء في تلك الفترة ولاسيما الاثرالذي تركته قصيدة «سوق القرية» التي تعتمد الجمل الناقصة المشدودة الى بعضها بواوات العطف والمصبوبة في تفعيلة لايحد من جريانها روي ولاقافية سوى ماتناثر بين اجزائها من أمثال وحكم ومواعظ بحيث تصبح القصيدة عبارة عن قالب جاهز لتسحب منه كلمات البياتي وتوضع مكانها كلمات أي متطلع ليصبح شاعرا من أقرب السبل وقد لاحظت بعد تحليلي لمقطع من القصيدة بأن اعجاب احسان عباس بها يعتبر اول طعنة فاغرة تصيب جسد الحداثة اما الاتجاه الثالث فقد تبسط في استخدام الاساليب اللغوية الى حد السذاجة والسطحية وقد دعا لهذا الاتجاه محمود امين العالم، واستجاب له عدد من الشعراء ابرزهم عبد الصبور في «شنق زهران» وعبد الرحمن الشرقاوي في «رسالة من أب مصري إلى الرئيس ترومان».

في المحور الثاني حاولنا ان نرد على القائلين بالقطيعة بين لغة الشعرالحديث ولغة الشعر السابق عليه، ووجدنا في بدر شاكر السياب افضل مثال للشاعر الذي استطاع ان يوفر لنفسه قدرا هاما من الشعرية دون ان يمنع قصائده من التنفس في أجواء الاساليب التقليدية لان بحثه كان عن الشعري تحديدا ولم يكن عن الخارق والمجهول واللامرئي كماهي الحال مع غلاة الحداثة.

في المحور الثالث حاولنا أن نثبت ان لغة الشعر الحديث ليست لغة هدم تقف ضد المألوف والاعتيادي وان بامكان الشاعر الحقيقي ان يوفر لقصائده أعلى قدر من الشعرية باستخدام أقرب اللغات إلى الحديث المألوف واعطينا على ذلك امثلة دالة من شعر سعدي يوسف وامل دنقل.

في المحور الرابع حاولنا ان نحاور انصار ادونيس في مايتعلق بحداثة اللغة فوجدنا انهم ينطلقون في ذلك من مفهوم الاعتباط الذي يعني عند بريتون ما ننفق اكبر قدر من الوقت من اجل ترجمته إلى لغة عملية... وبعودتنا إلى ماكتب من شعر تحت تأثير هذه الدعوة وقفنا على ثلاث صيغ يستخدمها الشاعر الحديث

لتوظيف اللغة بشكل اعتباطي، ولان هذه الصيغ متساوية في مدى خطورتها على مستقبل الشعر الحديث فسنضطر توخيا للايجاز الى الاقتصار على الصيغة التي تنطلق من الوهم بأن الابداع الشعري ابداع باللغة والابداع باللغة ينبغي أن ينطلق من تفريغ المفردة من حمولتها الدلالية السائدة وشحنها إما بحمولة جديدة أو بحمولتها الدلالية الأولى التي فقدتها بالاستعمال الاعتيادي، وبشيء قليل من التأمل سنجد أن خطورة هذا الكلام تأتي من ثلاث نواح اولاها هو انه يتنافى مع ما انتهى اليه البحث، في الشعرية، على يد تودوروف حين ذهب إلى ألا أحد يستطيع حتى الآن ان يعرف متى تنتهي اللغة ومتى تبدأ الشعرية والثانية هي ان ذلك الرأي يمنح الشاعر حق تسمية الاشياء بغير مسمياتها أما الثالثة فهي إسقاط المتلقي من العملية الابداعية، وما من شك في أن هذه النواحي الثلاث هي من اهم الاسباب التي دفعت الشعر الحديث نحو الازمة التي يتخبط فيها. واذا كان هناك من لايزال يماري في مثل هذه الحقيقة فإن مؤسس مجلة شعر قد أدركها بكافة ابعادها ومن ثم فسأنهي حديثي عن هذا الفصل بكلمةٍ في الموضوع يقول يوسف الخال: «يصطدم الشاعر في عملية الخلق الشعري بتحديين الاول حدود اللغة: قواعدها وأصولها التي لايمكن تجاهلها اذا شاء أن يكون عمله ذا معنى لقراء هذه اللغة وذا وجود في تراثها الادبي، والثاني اساليب التعبير الشعري المتوارث والمتبع في التراث الادبي، وهي أساليب راسخة في الاذهان وفي الذوق العام.

بحيث يؤدي الخروج عليها بغير اناة ومهارة وفهم إلى إفراغ القصيدة من حضورها بانقطاعها عن الآخر إذ ما نفع القصيدة لولا حاجة الشاعر الجوهرية الى التواصل مع الاخر».

لقد كان بوسعي ان اختم بكلمة أخرى شبيهة بهذه لشيخ اليسار حسين مروة ولكني آثرت عليها كلمة الخال لارتباطه بأدونيس بأكثر من آصرة حتى نضمن للبحث موضوعيته خارج الصراع التاريخي بين يسار الثقافة العربية ويمينها.

واذن فبعد أن تبين لنا بالملموس مما تقدم أن الاشكال التي وعد الشاعر الحديث بتفجيرها ما زالت محكومة بما كانت محكومة به من قوانين العروض والنحو والبلاغة لم يبق لنا لوضع اليد على أزمة الحداثة في الشعر العربي المعاصر إلا أن نتفحص رسالته الشعرية لنتبين ماتتضمنه من خلل بنيوي ناتج عن فقدان الاصالة

بسبب تأثرها السريع بما يروج في الساحة الفكرية والادبية إما عن طريق القراءة المباشرة المحكومة بالانبهار او عن طريق الترجمات ذات الهدف التجاري المحض، وهكذا فما أن تألق نجم سارتر والبير كامو وكولن ولسن واليوت في أرضه الخراب حتى أصبحت الغربة ونموذج الغريب هما هاجس شعرائنا، وما أن ترجم ابراهيم جبرا جزءً من كتاب الغصن الذهبي لفرايزر وألف اسعد رزوق كتابا في البحث عن الجذور، حتى اصبحت جدلية الحياة والموت هي الهاجس الأمثل فلما جاءت نكسة 1967 وتبين أن الحمل كان كاذبا حتى بادر هؤلاء الشعراء إلى تعليق الهزيمة على عاتق الحكام وارتدوا هم بتجاربهم باحثين عن رسالتهم الشعرية في التقاليد الراسخة لفن الهجاء العربي. ومن ثم فقد بدا لنا أن نتلمس عناصر أزمة الرسالة الشعرية من خلال عناوين بارزة هي على التوالي:

1 - تجربة الغربة

2 - تجربة الحياة والموت

3 - هجاء الانظمة والجماهير

بخصوص تجربة الغربة يجمع كل الذين درسوا هذه التجربة على الربط بينها وبين الادب الوجودي خاصة الروائي والمسرحي منه. وبالطبع فإن الاطلاع على هذه الاعمال الأدبية المتنوعة التي تبلور رؤية خاصة لواقع أفرزته حربان كونيتان أمر هام لإخصاب وترشيد تجربة فتية غير أن الخطر في مثل هذه العملية يكمن في ثلاثة أمور أولها القراءة المنبهرة غير المسلحة بوعي يميز بين ماهو انساني وماهو محلي املته ظروف عرضية خاصة لايتوفر مثلها لواقعنا العربي وثانيها السرعة في الانجاز بحيث لايكاد الشاعر ينتهي من قراءة عمل من الاعمال حتى يغرق قراءة بسيل من القصائد خوفا من ان يسبقه غيره الى استنفاد الكنز، ثالثها ان هذه الاعمال المتأثر بها على أهميتها محدودة إذ لا يتعدى ماذكره منها احسان عباس وعز الدين اسماعيل وغالي شكري واعترف به كثير من الشعراء أصابع اليد الواحدة. على أن ثمة عاملا آخر هو ان شعراء الحداثة قد تعاملوا مع هذا الرافد ربما بسبب الانبهار نفسه كما لو انه آخر كلمة تقال في الموضوع من هناك مفهومهم للحداثة مفهوما اطلاقيا غير مرتبط بزمن معين انها الجدة التي لاعلاقة لها بالتطوراي الحداثة الابدية التي لاحداثة بعدها.

يتضح فإن هذا الزعم لم ينف ماتنطوي عليه هذه التجربة من فقر كما تبين من تحليل لعناصرها الاساسية المتمثلة في الغربة في المدينة والغربة في الحب والغربة في الكلمة والغربة في الكون، حيث اتضح أنها تجربة تفتقر الى الصدق والى الاصالة بحكم عدم صدورها عن وجدان الشاعر بل عن انبهار متسرع بفكر وادب اجنبيين- هذا التسرع في التمثل وفي الابداع قد أدى الى نتيجة أخرى هي محدودية التجربة ذلك ان هذه الالوان المتعددة للغربة تلتقي كلها في عدة محاور من ذلك مثلا محور الموت فحين تغرب الشاعر في الكون حكم عليه بالاعدام وحين تغرب في المدينة جعلت من لحمه خبزا لها وفي الكلمة يتحول اللفظ الى منية وفي الحب يفتح ذراعيه لمعانقة جثة حبيبته ومن هذه المحاور صورة اليبوسة والتحجر فاللفظ حجر ومدينة الشاعر من الزجاج والحجر ومنها ايضا صور انحباس الاصوات وسيادة الصمت فالمدينة صوت مبحوح والناس في المدينة صامتون تحت اللهيب والغبار وألفاظ الاشعر صارت خرساء والشاعر في الكون اخرس كالمسمار.

هذا الالتقاء المكشوف في الصور والافكار والمشاعر لايقطع فقط بمحدودية تجربة الغربة على المستوى الدلالي والمعجمي بل يؤكد مساهمتها في الدفع بحركة الحداثة في الشعر المعاصر نحو النفق المسدود.

أما بخصوص تجربة الحياة والموت فقد كانت هذه التجربة هي رسالة بعض الشعراء الى جمهورهم وما من شك في ان اقتران هذه التجربة بلفظتي حياة وموت في فترة قريبة العهد بنكبة فلسطين أعطاها في الادبيات المكتوبة في هذه الفترة ومابعدها اهمية لاتتناسب مع القيمة الحقيقية لما كتب هؤلاء الشعراء من شعر لانه اذا كان الانسان البدائي قد نظر الى الموت كحادثة تعني الوجود المادي للكائن البشري فإن هذا المفهوم قد تغير مع الوقت فلم يعد الموت يعني النهاية المادية لكائن من الكائنات بمقدار مايعني موت مجتمع كامل او حضارة بعينها بحيث يصبح المطلوب هو بعث ذلك المجتمع واعادة تلك الحضارة الى الوجود. فهل استطاع الشاعر العربي الحديث عن طريق توظيف اسطورة الموت والبعث ان يرتفع بشعره الى مستوى موت الحضارة العربية وبعثها؟ والجواب لا، لعدة عوامل أولها إن هذه الأساطير مستمدة من تراث اجنبي لاعلاقة له بالثقافة العربية الإسلامية المتعاقبة التي شكلت وجداننا وطبعت حساسيتنا وذوقنا بطابعها الخاص. ومن ثم

فإن تلك الأساطير لم تكن سهلة التمثل والاستيعاب الموضوعي والفني من قبل الشعراء ولامستساغة ميسورة التقبل من قبل جمهوره المتلقين العامل الثاني هو محدودية هذه الأساطير حيث ان أهم ماركز عليه الشعراء منها لايتعدى ست أساطير هي تموز والعنقاء وعشتار والفينيق والمسيح والسندباد. العامل الثالث هو محدودية طرائق التعبير حيث لا تتجاوز ثلاث طرائق هي:

1 - معاناة الموت من أجل الحياة على طريقة الفينيق والعنقاء وقد كتبت بها مئات القصائد حتى استنزفت مصداقيتها.

2 - البعث الميكانيكي ويسميه ادونيس التحول وفيه يحدث التحول بمحض ارادة الشاعر كأن يقول مثلا «سأسمي اللهيب مطرا»، وبالطبع فإن هذه الطريقة لاأهمية لها ما دمنا لانستطيع أن نجعل وطنا ميتا وطنا حيا.

3 - البعث الزائف وعندي أن هذه الطريقة تعتبر تكريسا لفشل التجربة كلها لان المراد هو ان يبعث الوطن حيا لا أن يعود من حفرته ميتا كئيبا.

أما بخصوص ظاهرة الهجاء في الشعر العربي الحديث فيمكن القول إن أول مايلفت النظر في هذه الظاهرة هي انها لا تستند على أي أساس فكري او نظري اجنبي ولعل هذا هو السبب في ما يطبع الظاهرة من سطحية لاتخطئها العين على الاقل من الناحية النظرية اذا قيست بالتجربتين السابقتين، هذا ما اكده لنا اطلاعنا على المتن الشعري للشعراء الثلاثة الذين يمثلون هذه الظاهرة وهم على التوالي نزار القباني، مظفر النواب، ومصطفى رجب.

ولعل نزار القباني ان يكون اردك هذه الحقيقة يؤكد ذلك لجوؤه بين الحين والآخر الى النثر للدفاع عن هذه الظاهرة كما في قوله «لقد كان بامكاني أن اتبع مبدأ التقية كما فعل الجبناء والباطنية ولكنني اخترت أن أموت على الطريقة البوذية حرقا لانني أومن بأن الكتابة نوع من الشهادة وان الشاعر الحقيقي هو الذي يدبح بسيف كلماته كما فعل سقراط والحلاج والحقيقة كما ثبت لنا من دراسة متنه الهجائي ان هذا المتن ينقسم الى قسمين قسم خاص بهجاء الجمهور وقسم خاص بهجاء الانظمة العربية واننا عندما وازنا بين ما كاله نزار للجماهير العربية وبين الصورة التي رسم للحكام تبين انه كان على الجماهير أقسى منه على الحكام بحيث

بدت صورة الحاكم كما لو انها اميل الى الصورة الكاريكاتورية التي يقصد بها إمتاع القارئ في حين ان صورة الجمهور العربي قد جاءت بحجم رغبة اعداء الامة في اذلالنا وهذا ماأكده غالي شكري حين قال «على أن سكين الشاعر قد أخطأت مكان القلب من العدو الرابض على ارضنا إلى شغاف القلب من الانسان العربي المهزوم» غير ان اهم مايميز شعر الهجاء لدى نزار من الناحية الفنية هو النظم البارد ومن الناحية الفكرية السطحية المفرطة في التفاؤل والتشاؤم.

أما مظفر الذي يمثل استمرار الظاهرة التي بدأها نزار فيمكن تركيز اجتهاداته في هذا الباب في نقطتين تتعلق أولاهما بإلحاح هذا الشاعر على أن يتصور كل مواجهة بين طرفين عملية جنسية وان الذي يميز الذكر من الانثى هو نتيجة المواجهة فالفائز دائما هو الذكر والعكس صحيح، وتتعلق الثانية بتعمد إثارة جمهوره عن طريق استخدام الفاظ وعبارات نابية فما «زناة الليل» و«صرخات البكارة» و«وسأبول عليه وأسكر» الا غيض من فيض من معجمه النضالي. وبالطبع فإن الجرأة في استخدام هذا المعجم لايمكن أن تحقق للقصيدة شعريتها وإلا لأصبح أفحشنا قولا اشعرنا قصيدا.

وأخيراً جاء مصطفى رجب ليحاول السير في طريق مخالف لكل من نزار ومظفر باستخدام التقنيات التي اشتهر بها الشاعر أمل دنقل كالاقتراب باللغة من لغة الحديث اليومي مع عناية فائقة بالايقاع وتفنن في التقفية مع اهتمام بالغ بتوظيف التراث. غير أن الملاحظ هو أن كل هذه التقنيات المتصلة بالايقاع والتركيب لم تستطع أن تنقذ الظاهرة من محدودية المعجم والدلالة ومايترتب عنها من سطحية أجبرت الشاعر مكرها على ترصد خطى نزار ومظفر حيث بدأ يحشد المعاني التي وردت لدى الشاعرين في القصيدة الواحدة ثم أخذ يتوسع في المعنى الواحد ضمن قصيدة بكاملها الامر الذي تجاوز التكرار الى الاجترار ودفع الظاهرة كلها نحو الباب المسدود.

وإذن فقد جرب الشاعر الحديث ان يتكئ في رسالته الشعرية على تجارب الآخر ففشل وجرب ان يعتمد على نفسه ففشل فأين يكمن الخلل ذلك ما أرجو أن يوفق إليه من سيبحث في الموضوع انطلاقا من هذه الأطروحة أو بهدف هدمها لافرق عندي.

والآن هل يمكننا أن نتساءل عن وجه الجدة في هذا البحث، الواقع هو أن التساؤل بشأن مصداقية الحداثة بدأ يؤرقني منذ زمن بعيد غير أنني بدأت أقع بين الحين والآخر على رأي هنا ورأي هناك لواحد أوأكثر من أبرز شعراء هذه الحركة وأبرز نقادها يوافق ماكان يدور بخلدي بشأن ما أسميناه بأزمة الحداثة غير أن اللافت للانتباه هو أن أحدا لم يلتفت لهذه الآراء على أهميتها وأهمية الجهة التي صدرت عنها بل ان هذه الآراء على مافيها من قوة المنطق وصدق الواقع وبلاغة الاسلوب لم تستطع أن تسكت أيا من المنابر التي أخذت على عاتقها مهمة الترويج لهذه الحركة ولو على حساب العلم والفن والاخلاق جميعا.

وختاما يحسن أن أعطي فكرة ولو موجزة عن هذه الآراء التي أكدت لي سلفا أن نتائج البحث ستكون مضمونة. لدي كثير من الآراء ولكني سأقتصر على ثلاثة منها لمجرد اعطاء فكرة عن الموضوع. يقول جبرا ابراهيم جبرا:

«كان الجواهري إذا كتب قصيدة، العراق كله يهتز، اليوم ألف واحد يكتب ألف قصيدة، لا أحد يهتز، الشعر الحديث فقد الوقع الذي كان له وانسحب القارئ من ساحته لانه هو انسحب من ساحة القارئ» ويقول احسان عباس: «أنا عادة في القراءة اتلقى شحنة من القصيدة، وعندئذ تثيرني لقراءتها خمس مرات او ست مرات أو عشر مرات. أصبحت الآن أفتقد هذه الشحنة، أصبحت القصيدة لاتستطيع أن تبعث في نفسي الشرارة الاولى التي توجه انتباهي للاهتمام بها» ويقول نزار قباني «الشعر الحديث واقع في أزمة ثقة مع الناس فقد رمى نفسه من الطابق التاسع والتسعين للقصيدة القديمة ولايزال عالقا بين السماء السابعة والارض. اننا نطلب من الشاعر الحديث أن يكون طبيعيا لان النتاج الذي نقرأه اليوم هو ضد الطبيعة وضد نفسه وضد النظام الشعري». هذه الأقوال التي انتقيتها من أقوال كثيرة اخرى هي خلاصة مركزة لما أردت أن أنتهي إليه من هذا البحث. الفرق هو أن هذه الاقوال نتيجة انطباع تكون لدى قائليها من خلال قراءتهم لهذا الشعر أما أنا فقد توصلت إلى النتيجة نفسها من خلال بحث حاولت فيه أن أكون موضوعيا قدر الامكان.

الفصل الأول

البنية الإيقاعية الجديدة للشعر الحديث

البنية الايقاعية الجديدة

يمكن القول بشكل عام بأن الحديث عما يسمى اليوم بالبنية الإيقاعية في الشعر العربي الحديث، قد مرّ بمرحلتين ناجزتين هما:

1 - مرحلة موسيقى الشعر

2 - مرحلة البنية الإيقاعية

وقد تخللت المرحلتين مرحلة «ثالثة» انطفأت قبل أن يمكن أن نطلق عليها مرحلة التشكيل البصري.

1) المرحلة الأولى

تميزت هذه المرحلة على المستوى النظري، باحتفاء كبير وحماس شديد لما تم من انتقال من مستوى الكتابة بالبيت ذي الشطرين المتساويين المنتهي بقافية، إلى مستوى الكتابة بالتفعيلة ضمن أسطر متفاوتة الطول، مع التحرر النسبي من الالتزام بالقافية بوصفها رويا لا بوصفها نظاما. فقد وقع التركيز في هذه المرحلة على ما يمكن تسميته بمزايا الكتابة بالتفعيلة، هذه المزايا تتضمن في الوقت نفسه مساويء تنسب ضمنا للكتابة بالعمود، ومع مرور الوقت أصبحت هذه المزايا قاسما مشتركا بين جميع الكتاب الذين يولون أهمية للجانب الموسيقي من القصيدة العربية الحديثة، وقد تزايد عددهم- على الخصوص- بعد أن أصبح هذا الجانب يحمل اسم البنية الإيقاعية، أي بعد ظهور كتاب "في البنية الإيقاعية

لكمال أبي ديب" [1] وبعد انتشار المنهج البنيوي في الكتابة النقدية بشكل عام، علما بان هذا الكتاب لا يتحدث إلا في جانب يسير منه عن البنية الإيقاعية الجديدة، لأن هدفه هو وضع بديل جذري لعروض الخليل، أي للبنية الإيقاعية التقليدية وليس الجديدة كما تُوهِمُ بذلك كلمة أدونيس على ظهر الكتاب، حين اعتبر عمل أبي ديب ثورة إمبريقية.

ما يهمنا الآن ليس هو أن نضع ثبتا بهذه المزايا كما روَّج لها نقاد هذه المرحلة، بل ما يهمنا هو أن نتأمل السياق التهويلي الذي قدمت فيه هذه المزايا لكي ندرك - بالوضوح اللازم- الأثر الذي خلفته في وعي كل من قراء الشعر الحديث ونقاده في ما بعد.

هكذا أصبحت الكتابة بالتفعيلة مرتبطة عند عز الدين إسماعيل بحركة النفس. "فالتشكيل الموسيقي الجديد خاضع خضوعا مباشرا للحالة النفسية أو الشعورية التي يصدر عنها الشاعر"[2] أي أن السطر الشعري مرتبط بالدفقة الشعورية للشاعر، يطول بطولها ويقصر بقصرها، خلافا "للبيت التقليدي الذي يبدو شكلا معدا سلفاً وما على الشاعر إلا أن يمطط مشاعره أو يقلصها لتتلاءم مع ذلك الشكل". وتضيف نازك الملائكة الى الحالة الشعورية المعنى، فهما معا المتحكمان في طول الاسطر وقصرها، ولكنها لا تجد مانعا من وضع مناطق محرمة لهذا الطول والقصر، كما هو الشأن مع التفعيلة الخماسية والتساعية [3].

ويرى عز الدين إسماعيل[4] «أن هذه الحالة النفسية - حين تتساوق الحركات والسكنات للتعبير عنها- هي مصدر ما في الكتابة بالتفعيلة من إيقاع لا تتوفر عليه الكتابة بالعمود" فلم تعد موسيقى الشعر مجرد أصوات رنانة، بل أصبحت توقيعات نفسية تنفذ إلى صميم المتلقي لتهز أعماقه في هدوء" بهذه السهولة تضيف التفعيلة في السطر الشعري، إلى قيمتها الوزنية قيمة ايقاعية، من حيث تحتفظ في البيت بالقيمة الوزنية فقط، دون أن نعرف نحن القراء بالملموس من القيمتين سوى القيمة الوزنية المجسمة في التفعيلة، أما القيمة المرتبطة بحركة النفس، أي بالدفقة الشعورية فلا أحد يستطيع الزعم بسبر أغوارها العميقة، أما الطريف في الموضوع فهو أن مسألة الدفقة الشعورية ليست جديدة تماماً في النقد العربي، فقد استخدمها السيد أمين الريحاني- منذ بداية هذا القرن- في تقديمه

لديوان "عرس الجمال" للشاعر منير الحسامي المعروف بجمعه بين كتابة الشعر بالوزن، وبين كتابته نثرا حيث قال: "أما الشعر المنثور فالجيد منه ما تقطع أسطراً، أمواجاً، تكون صورا بارزة لأمواج النفس"[5] وقد حلل الأستاذ الريحاني، في ضوء ذلك، قصائد من الديوان المذكور. وبالطبع فان المهم هنا ليس هو أن يقطع الشعر امواجاً تكون صورا بارزة لأمواج النفس" تساوي الدفقة الشعورية تماما، بل المهم هو استخدام مصطلح السطر في قوله: "ما تقطع أسطرا" ومعلوم أن عز الدين اسماعيل هو أول من تحمس لاستخدام مصطلح الشطر الشعري، ودافع عنه ضد مصطلح الشطر الذي ما زالت السيدة نازك تستخدمه في طبعات كتابها المتوالية، الأمر الذي يؤكد ان كثيراً مما قدمه نقاد الشعر الحديث في ما يتعلق بالبنية الموسيقية لهذا الشعر على انه جديد هو في الحقيقة ليس كذلك تماما كما سنرى.

ويكاد نقاد المرحلة ان يجمعوا على أن الشعر الجديد لم يلغ الوزن ولا القافية، وإنما أدخل عليهما تغييرا جوهريا مكنهما من تحقيق ما لم يكن الإطار القديم يسعف على تحقيقه. ومن السياق الذي ورد فيه هذا الرأي عند كل من هؤلاء النقاد، يمكن أن نفهم أن المقصود بالتعديل أو التغيير الجوهري إنما يعني بالضبط تحطيم الوحدة الموسيقية للبيت" أما تحقيق ما لم يكن الإطار القديم يسعف على تحقيقه" فقد بقيت عبارة غامضة من ناحية، وفضفاضة من ناحية أخرى، بحيث يمكن أن يدخل فيها كل ما يمكن أن ينسب للشعر، أي شعر، من فضائل، على أننا توخيا للإيجاز، وهو فضيلة عربية، سنفترض أن المقصود بتلك العبارة هو المزايا التي لم نتعرض لها حتى الآن، مما ركز عليه كل من عز الدين اسماعيل ونازك الملائكة ومحمود أمين العالم، على سبيل المثال، فمن نازك[6] نأخذ المزايا التالية: الحرية- الموسيقية- التدفق- النزوع إلى الواقع- الحنين الى الاستقلال- النفور من النموذج- الهروب من التناظر- إيثار المضمون" ومن عز الدين إسماعيل نقتصر على مزيتين تتعلق احداهما بقافية الشعر الجديد، وتتعلق الأخرى ببناء القصيدة الحديثة، فأما "القافية الجديدة فهي أنسب نهاية للسطر الشعري من الناحية الإيقاعية"[7] واما البناء " فقد بات همّ الشاعر المعاصر ان يتقن بناء القصيدة من حيث هي كلٌّ، خلافا للشاعر التقليدي الذي اهتم فقط بتجويد البيت الشعري" [8] ولا نكاد نصل إلى محمود أمين العالم حتى نجد التفسير الموجز لتلك العبارة الغامضة الفضفاضة إذْ ان وحدة التفعيلة عنده تشبه الفارس الذي طال غيابه، وما

ان اقبل حتى انقذ شعرنا من كل المثالب التي ميزت شعر العمود"[9].

ولا يهمنا الآن ما في بعض هذه الآراء (المزايا) من تناقض أحيانا" كما هو الشأن في مسألة «إيثار المضمون» التي يفترض فيها أن تكون على حساب الشكل، والإيقاع جزء منه، أي أنها مسألة اضعاف للايقاع الجديد وليست مزية من مزاياه كما توقعت السيدة نازك، كما لا يهمنا ما في رأي محمود أمين العالم من غلو" جعل أحد نقاد المرحلة وهو غالي شكري يعلق عليه ساخرا" ولو ان وحدة التفعيلة هذه هبطت من عليائها على شوقي أو البارودي أو مطران، لاستطاعت ان تغير مسار الشعر العربي منذ أواخر القرن التاسع عشر[10].

ما يهمنا اذن هو ان هذه المزايا، ما ذكرناه منها وما توخينا الايجاز بعدم ذكره، قد شكلت ما يشبه الاقتناع العام، ولاسيما عند نقاد المرحلة الثانية، بان ذلك التغيير الجوهري الذي حدث للوزن والقافية، هو الباب الذي فتح على مصراعيه لدخول الشعر العربي إلى عالم الحداثة الرحيب، بل لارتفاعه إلى مستوى ما يُكتب من شعر في العالم، فالقصيدة العربية في رأي كمال خير بك" لا تختلف في شكلها وإخراجها الطباعي عن زميلتها الانجليزية والفرنسية [11] "وفي رأي عز الدين إسماعيل "قد صارت القصيدة في الشعر الحديث العربي والاوربي نفسا واحدا أو تكاد"[12] وقد فسَّر غالي شكري هذا الارتفاع الى المستوى العالمي بقوله: "ومن ثَمَّ كان علينا أن نستورد أحدث منجزات التكنيك الشعري كما نستورد نظريات التربية ومحطات الكهرباء[13].

نستثني من كل أولئك ناقدا واحدا هو محمد النويهي الذي لم يخف إعجابه بوحدة التفعيلة، ولا سيما حين تستخدم مُزحَّفة، ولكنه لاحظ أن حظوظها في الخروج بالوزن مما يكتنفه من رُتُوب وإملال وسمتريَّة قليلة إن لم تكن منعدمة[14]. غير ان هذا الاستثناء ربما فقد كثيرا من لمعانه، حين نعلم أن للرجل بديلا خاصا يعتقد أنه الحل النهائي لمشكلة الإيقاع في الشعر العربي الحديث، يتمثل هذا البديل في اعتماد "نظام النبر" ولنا في نظام النبر رأي سنبسطه خلال حديثنا عن المرحلة الثانية..

ويبقى الانطباع العام الذي يمكن أن يخرج به قارىء هؤلاء النقاد، هو أن العروض التقليدي كما وصفه الخليل كان العقبة الأساسية في طريق تطوير الشعر

العربي، وما ان أزيحت هذه العقبة بمجيء التفعيلة، حتى فتحت أمام هذا الشعر أبواب الحداثة على مصراعيها.

2) المرحلة الثانية

إن وصفنا لهذه المرحلة بالمرحلة البنيوية يعتبر من قبيل المجاز، لأن الدراسات التي كتبت تحت إسم البنية الإيقاعية، انما تدور في الحقيقة حول ما انتهى اليه عروض الخليل في زمن التفعيلة تحت تغطية بنيوية تتمثل في عدة أشكال:

أ- تبني نظرية غربية خالصة كما فعل بنيس[15] وعبد الله راجع [16] حين تبنَّيَا نظرية جان كوهين في الوقفات الثلاث:

1) الوقفة العروضية والنظمية والدلالية

2) الوقفة العروضية

3) الوقفة المنتهية ببياض، للدلالة بالتتابع على ما يمكن تسميته بالمصطلحات المتعارف عليها عروضا ولغة ب:

1 - السطر الشعري.
2 - التدوير النحوي أو التركيبي
3 - التدوير العروضي.

ولقد استهجن راجع صيغة الوقفة المنتهية ببياض فوضع مكانها الجملة الشعرية نقلا عن عزالدين إسماعيل، وكان محقا في ذلك ولو أنه لم يشر إلى المصدر. والسؤال الذي يفرض نفسه في مثل هذه الحالة هو ماذا افدنا من استبعاد مصطلحات عربية ذات كفاءة عالية، واستقدام مصطلحات لا تنسجم مع الحمولة الإيقاعية للعبارة الشعرية في اللغة العربية؟ بمعنى أن المصطلحات المستقدمة هي من صميم. العروض الفرنسي، والمصطلحات المستبعدة هي من صميم العروض العربي، وشتان ما بين العروضين. والسؤال الآخر هو: لماذا نستقدم مصطلحات أجنبية للتغطية والتمويه ثم نضعها جانبا كما فعل الناقدان؟ لنتفرغ للدقائق العروضية من أسباب وأوتاد وفواصل وزحافات وعلل وما أشبه ذلك.

على كل حال فليست محاولة بنيس وراجع هي أول ما قيل في تحليل العروض العربي بالاتكاء على العروض الاجنبي، فقد تواصلت المحاولات منذ أواخر القرن الماضي حتى الآن. وإذا كنا سنتناول بالدرس بعض هذه المحاولات، في مكان آخر من هذا البحث، فإن من المناسب ان نذكر من لا تزال الإفادة من العروض الأجنبي تراود أذهانهم بتجربة المستشرقين(*) الذين حاولوا تحليل عروض الخليل بالاتكاء على العروض الكلاسيكي، أي على أساس الأقدام بدل المقاطع فقد وزعوا البحور الستة عشر على خمسة بحور هي الايامبية وتحتوي الرجز والسريع والكامل والوافر. والانتسباستيكية وتحتوي الهزج وحده الانفبراخية وتحتوي المتقارب والطويل والمضارع والانابستيه وتحتوي المتدارك والبسيط والمنسرح والمقتضب، والايونية وتحتوي الرمل والخفيف والمديد والمجتث. وبما أن التفعيلة أكبر حجما من الاقدام المستخدمة في العروض الاوربي، فقد مالوا الى اعتماد إحدى التفعيلات المزاحفة بدل التفعيلة الصحيحة، ليسهل عليهم اخضاع الوزن لقدم من الاقدام المستخدمة في الأوزان الأوربية: فبالنسبة لبحر الرجز مثلا، نجدهم يعتمدون متَفْعلن من بين الامكانيات المتعددة لتحولات الوحدة الإيقاعية لهذا البحر. وهي تشمل كلاً من مستفعلن الأصلية ومتفعلن المعتمدة عندهم بوصفها قدما، ومفتعلن. هذا في الحشو وحده أمام مستفعلن في الضرب فتتحول إلى مفعولن وإلى فعولن وفعول. ولاشك في ان تجاهل كل هذه التشكيلات واعتماد تشكيلة واحدة يحد من الطاقة الايقاعية للبحر، ويغرقه في مزيد من الرتوب الداعي الى الإملال كما يرى محمد النويهي[17]، أثناءحديثه عن فضائل الزحاف، كما يجعل واقع الشعر العربي في خدمة النظرية الأوربية وليس العكس. ومن البديهي أنهم بقدر ما أهملوا من تشكيلات هذا البحر أو غيره يكون نجاحهم في ضبط إيقاع الشعر العربي ناقصا كما يرى شكري محمد عياد[18]. هذه الانتقادات وصلت على ألسنة أوائل من درسوا العروض من المستشرقين إلى حد القول بأن الاقدام التي حللوا إليها الأوزان العربية لا تفي بالكشف عن أسرار الإيقاع في هذه الأوزان.

ليس المقصود من هذه الانتقادات بالطبع، إقفال باب الاجتهاد امام المطامح العلمية للشباب العربي، بل المقصود هو تنبيه المتسرعين منهم الى التحلي

(*) أنظر بشأن هذه التجربة كتاب «موسيقى الشعر العربي» لشكري محمد عياد م.س.ذ

بحيطة والتروي اللازمين، قبل الإقبال على مثل هذه المغامرات، حتى لا ينتهي بهم الأمر إلى ما انتهى إليه السيد شكري محمد عياد حين اعترف بأن "النظريات التي عرضنا لها في هذا الفصل وسابقه لا تزال في مرحلة جديرة بأن تسمى مرحلة "مغامرة" ثم أردف" إننا لا نكاد نخرج من عروض الخليل إلا لنعود إليه، وما أفدنا من جولتنا بعيدا عنه إلا العناء الباطل"[19].

والجدير بالذكر هنا هو أن هذا الحكم قد صدر قبل اكثر من عشرين عاما دون أن يحدث ما ينسخه أو يقلل من شأنه، وأخشى ما نخشاه نحن هو ان يضطر الباحثون إلى إعادة إصدار ذلك الحكم بعد عشرين عاما اخرى من محاولة تحليل العروض العربي بالاتكاء على العروض الأوربي. ليكون البحث العلمي قد تقهقر بما مقداره أربعون سنة لسببين هما: انبهارنا المستمر بالنظريات الغربية، وإصرارنا على عدم الاستفادة في هذا الصدد من تجربة من سبقنا من الباحثين، عربا كانوا أو أجانب.

ب - الاتكاء على بعض الآراء المتفرقة دون توفر رؤية شخصية خالصة، كما حصل للسيد مروان فارس في دراسته للبنية الإيقاعية عند خليل حاوي، حيث يرى مع أدونيس" ان الايقاع لا ينمو في المظاهر الخارجية للنغم كالقافية والجناس وتزاوج الحروف أو تنافرها، بل يتجاوزها إلى الأسرار التي تصل فيما بين النفس والكلمة، بين الانسان والحياة" [20].

فأن يتجاوز الإيقاع كل التقنيات الواردة في الشاهد، ليقف على الأسرار الواصلة بين النفس والكلمة، أمر يمكن أن نقبله من شاعر يتحدث عن تجربته الشعرية، فلا يرضى أن يستخدم من الإيقاعات إلا ما يحقق هذا النوع من الصلة بين نفس الشاعر وكلمته. اما الأسرار الواصلة بين الإنسان والحياة، فأغلب الظن أن ليس من حق أحد ان يقحمها في حديث، عن الإيقاع في الشعر. لا سيما إذا عرفنا أن الشاعر المدروس لم يكتب في دواوينه الثلاثة إلا من ثلاثة أبحر هي الرمل والرجز والكامل، وأن القصيدة المدروسة هي من بحر الرمل وحده، وأن الفقرة الوحيدة المستشهد بها في الدراسة، هي الفقرة الأولى من القصيدة وعدد أبياتها خمسة. فهل يعقل ان يقف ايقاع خمسة أبيات من الشعر على الأسرار الواصلة بين الإنسان والحياة بهذه البساطة، لولا الثقة الزائدة التي يمنحها بعض النقاد لآراء بعض الشعراء.

ولكنَّ اتكاء مروان فارس على ادونيس لم يقف عند هذا الحد، فهو يرى معه أيضا بـ "أن الايقاع لا يمكن أن يكون إلا داخليا، لأن علاقته بالصور والأفكار علاقة سببية لا يمكن عزلها"[21] ناسيا أنه قد نقل عن دانييل دوجلاس قبل صفحة واحدة قوله:

" انه يمكن رؤية الإيقاع في المساحة، ويمكن قياسه في الزمن"[22] إذ كيف يعقل ان يكون الإيقاع شأنا داخليا ثم تمكن رؤيته في المساحة أو في أي مكان آخر؟ اما عن قياس الإيقاع في الزمن أو في غيره، فليس لعربي فيما نعلم أن يتحدث عن ذلك. إذ تعودنا في مثل هذه الحالات أن نواجه بقولهم: "وفي غياب القياسات المخبرية لا يسعنا إلا ..."

بالطبع فإن مركز الثقل في هذه الدراسة هو القسم المخصص للتحليل العروضي (عروض التفعيلة)، كما سنرى في ما بعد. ولكن التغطية البنيوية قد اقتضت الاتكاء، مرة أخرى، على دارس أجنبي هو السيد جان مازاليار. فبعد ان أعاد السيد مروان فارس الإيقاع الى الداخل رأى" الحاجة ماسة للتناسق والتساوي والتقارب وحتى التضاد والانكسار للتوصل إلى الترتيب الذي تقوم عليه القصيدة[23] ودون شرح لهذه المصطلحات وهي كثيرة وملتبسة - وبحاجة ماسة إلى الشرح- يستمر الناقد في تغطيته البنيوية قائلا على لسان مازاليار: "هكذا يتجلى البيت الشعري أو المقطع الشعري أو القصيدة، وقد تألفت على نظم قياسات إيقاعية على قاعدة سلسلة من العلاقات المحسوسة للأجزاء بعضها مع بعض، وللأجزاء في علاقتها مع الكل، فتتبين حدود البيت حسب البنية الداخلية في علاقات الأجزاء، وحسب البنية الخارجية، في علاقة البيت بالمجموعة في شكل الانتظام في شكل التوقع"[24].

لقد اخترنا هذا المقطع من التغطية البنيوية لمروان فارس لتأكيد مسألة هامة، هي أنه باستثناء كلمات "بيت ومقطع" فان سائر المصطلحات الواردة في المقطع لا علاقة لها بالحمولة الإيقاعية لبحر الرمل، كما جسدتها الفقرة الأولى من قصيدة البحار والدرويش، في وقت يمكن أن يكون لها فيه أكثر من علاقة بالحمولة الإيقاعية للعروض الفرنسي، بشكل عام، إذا نحن أخذنا بعين الاعتبار أصل الفقرة الفرنسي الذي لم تفسده الترجمة. بمعنى آخر، ان هذا الذي رأيناه ليس استرشادا

بدرس عروض أجنبي للمزيد من التعرف على عروضنا العربي، بقدر ما هو إسقاط لثقافة عروضية أجنبية على شعر من طبيعة أخرى.

وأخيراً، فإن إعجاب السيد مروان فارس بمراجعه قد حال بينه وبين التدقيق في الفقرات المنقولة من هذا الكاتب أو ذاك، تفاديا للتكرار أو التناقض. من ذلك مثلا أننا قد رأينا قبل قليل يؤكد مع أدونيس "أن الإيقاع لا يمكن أن يكون إلا داخليا" وها نحن نراه في الفقرة أعلاه، يتحدث عن بنية داخلية وبنية خارجية للإيقاع، دون أن يسأل نفسه إن كان بالإمكان أن يظل الإيقاع داخليا حتى حين يتعلق الأمر ببنية خارجية؟.

جـ- ثمة تغطية أخري يمكن تسميتها بالتغطية اللغوية أو -الصوتية، وهي تلتقي مع التغطية البنيوية في نزوعهما العلمي. وقد علق بعض نقادنا المحدثين عليها آمالا عريضة في الخروج بعروض الخليل مما يطبعه من جمود. يقول شكري محمد عياد عن المهتمين بالعروض من المستشرقين: "إن هؤلاء الأجرياء الذين سبقونا إلى المغامرة، قد أثمرت لنا أبحاثهم نظرة جديدة إلى العروض العربي، نظرة الى روح الإيقاع فيه لا إلى القواعد الجزئية الجامدة" (25) وواضح ان المقصود بالقواعد الجزئية الجامدة هو عروض الخليل. وعن الروح نفسها صدر محمد النويهي الذي طمح إلى "إشاعة عروض نبرية مكملة، محل العروض التقليدية الكمية" (26) لأن نظام الكم لم يعد يستجيب لمتطلبات الحياة المعاصرة" وكمال ابو ديب الذي جعل نظام النبر بديلا جذريا لعروض الخليل (27).

ولقد سبق أن أشرنا في مكان سابق من هذه الصفحات إلى ان لنا وجهة نظر في مسألة النبر، وخلاصة هذه الوجهة من النظر هي أن الجهود التي بذلت في بحث هذه المسألة لم تعد على البحث في الإيقاع بأية نتيجة يمكن أن يعتد بها، بل لقد بدا أن بين مشاريع البحث في هذا الموضوع قاسما مشتركا، يبدأ بالحماس والتفاؤل وعقد الآمال الكبيرة على المشروع الذي يوصف في هذه المرحلة بالمشروع العلمي. ثم يبدأ التراجع ليصل في مرحلة لاحقة الى التشكيك في قيمة النتائج المتوصل إليها، ثم ينتهي بإعلان الفشل إعلانا صريحا.

وقبل ان نصل الى مرحلة اعلان الفشل على ألسنة الباحثين أنفسهم، أو على ألسنة من تناولوا اعمالهم بالدرس، تجدر الإشارة إلى بعض المفارقات التي تخللت

إنجازاتهم وكانت مؤشرا كافيا على فشل المشروع منذ بدايته. وتوخيا للإيجاز سنكثف حديثنا عن هذه المفارقات في النقط الثلاث التالية:

1) الكم والنبر

على الرغم من ان الهدف الأساسي من دراسة النبر، هو الكشف عن الإمكانات الإيقاعية الكامنة في بحور الشعر، قديمها وحديثها، بترجيح الطابع النبري لهذه البحور. فإن كل الذين تناولوا هذا الموضوع بالدرس قد وقعوا في أماكن محددة من دراستهم في تناقض صارخ رجحوا بموجبه كفة الكم على كفة النبر. فبعد عرض مسهب لنظرية جويار في النبر [28] يخلص محمد شكري عياد الى القول" ان النبر عامل ثانوي في الوزن أي أن كم المقاطع يمكن ان يكون هو المهيمن على موازين الشعر العربي" [29] ورغم الحماس الشديد الذي أبداه محمد النويهي لنظريته في النبر كما أخذها عن ابراهيم انيس فقد وجد نفسه مضطرا الى الإقرار بأن "ادخال النظام النبري مازال في مستهله وان الشعر الجديد يتبع نظاما كميا" [30]. وقد وصف كمال خير بك دور النبر بالنسبة الى الكم بقوله" وشأن نظريات المستشرقين لا تدع نظرية إبراهيم أنيس مجالا للشك في حقيقة ان دور النبر يظل خاضعا للنظام الكمي في معظم الإيقاعات الكلاسيكية" [31]. ولا مفهوم لتحديده للايقاعات بالكلاسيكية فقد ذهب في مناقشة النويهي الى "أن النزعة الكمية تطغى على البحور المستخدمة في الشعر الحر" أيضا[32]. وفي مكان آخر من دراسته المطولة حول النبر، اشترط لتحقيق النزعة النبرية شرطين هما التعميم (أي التوجه بالفصحى نحو العامية). والتنثير (أي جعل الشعر نثرا) ثم عاد فاستبعد التعميم لعدم توفره. ثم حلل مقطعين نثريين لأمين الريحاني وحبيب اسطيفان فلاحظ "ان نسبة المقاطع (الكم) للنبرات لا تسمح للمقطعين بالارتفاع إلى مستوى الإيقاع المنتظم للعروض التقليدية"[33]. هكذا يتبخر الشرطان وتتبخر معهما أهمية النبر في مشروع كمال خير بك.

أمّا أطرف ما يروى في موضوع النبر وأهميته في الكشف عن الإيقاع في الأوزان الشعرية فهو ما حصل لسيد البحراوي فقد ألف كتابا [34] حلل فيه احدى أشهر قصائد الشاعر الراحل أمل دنقل "مقابلة رسمية مع ابن نوح"، انتهى فيه إلى

القول" حاولنا أن نرصد مدى انتظام النبر، كعنصر ايقاعي، فكانت النتيجة مؤكدة لنتائج دراسة اجريناها على شعر بدر شاكر السياب، وهي ان النبر يعتبر أقل العناصر انتظاما في إيقاع الشعر العربي الحديث [35]". وهي نتيجة تبدو منسجمة مع ما سبقت الإشارة اليه من آراء حول موضوع النبر غير ان الناقد قد عاد، بعد أربع صفحات فقط، ليؤكد "كان همنا في الفقرة السابقة اثبات مدى الانتظام النبري بحيث يجوز لنا اعتباره عنصرا إيقاعيا فاعلا أولا، وقد ثبت لنا ذلك، حيث أن النبر يشكل نظاما فاعلا... ولننتقل الآن الى وظيفة النبر باعتباره عنصرا مؤثرا في سرعة الإيقاع ودالا على الانفعال[36]. فهو لم يناقض النتائج التي انتهى اليها في اطروحته عن الإيقاع في شعر السياب فقط، بل زاد على ذلك أن نسب إلى النبر وظيفتين هما: التأثير في سرعة الإيقاع، والدلالة على الانفعال. فإذا عرفنا أن ما أسماه الناقد بسرعة الايقاع انما يتعلق في الواقع بالتدوير، أدركنا ان المسألة عروضية محضة، ولا علاقة لها بالنبر من قريب ولا من بعيد، أما عن دلالة النبر على الانفعال، فنحن نعتقد انها، كعلاقة الوزن بالمعنى، لم يصل البحث فيها إلا إلى فرضيات لا تثبت للتمحيص.

يبقى أن ثمة سؤالين يفرضان نفسيهما قبل نهاية هذه الفقرة عن النبر والكم:

أ- لماذا يصر هؤلاء النقاد على تبني مشاريع ونظريات حول النبر، ليصلوا في النهاية إلى ان الكم هو المهيمن على العروض العربي قديمه وحديثه؟

ب- لماذا إذا نحن وصلنا الى مثل هذه النتيجة في أطروحة جامعية، لا نطورها في أبحاثنا القادمة بدل أن نتنكر لها، كما فعل سيد البحراوي؟

2) المتدارك والرجز

إن ما رأيناه من تسليم مطلق بهيمنة الكم على النبر، في أوزان الشعر العربي، لم يمنع أصحاب نظريات النبر من الاستمرار في البحث للحد من تلك الهيمنة ولو بافتراض بعض الاستثناءات. ولعل أبرز تلك الاستثناءات ما يمكن تسميته مسألة المتدارك والرجز، فقد ذهب محمد النويهي إلى "ان الخبب (المتدارك) أكثر البحور قابلية للنبر، ذلك سرّ إهمالهم له حين أسسوا نظامهم الوزني على عروض

كمية"[37]. ولا شك في أن أغرب ما في هذا الرأي، هو وصف عروض الخليل بالعروض المؤسسة على الكمّ، أي على نظام المقاطع، علما بأن أهم ما أخذه المستشرقون على ذلك العروض هو انه مؤسس على التفعيلات، قبل كل شيء، وفي أحسن الأحوال على الأوتاد والأسباب والفواصل. وان أكبر عيب وصف به هو عدم احتفاله بنظام المقاطع. وهكذا فمن أجل الحصول على استثناء واحد لهيمنة الكمّ على النبر في أوزان الشعر العربي، نسمح لأنفسنا ان نرتكب اخطاء شنيعة بحجم ان ننسب لعلم قديم، كعروض الخليل انجازات لم تعرف النور الا في العصور الحديثة.

ولقد أضاف كمال خير بك الرجز إلى المتدارك حيث قال: "ان بحرين اثنين فقط يتحملان النزعة النبرية هما بالترتيب المتدارك ثم الرجز"[38]. وإذا كان قوله بالترتيب قد يشير بكيفية أو أخرى الى مسألة اهمال الخليل للمتدارك، فإن الغريب هو أن الرجز، الذي اعتبره كمال خير بك قابلا لتحمل النبر، قد قبله الخليل حين أسس نظامه الوزني على عروض كمية كما يزعم محمد النويهي. أما المتدارك فيمكن مناقشة مسألته من زاوية التناقض الذي حصل لسيد البحراوي في دراسته لشعر السياب مجتمعا، حيث خلص إلى نتيجة لصالح الكم، وفي دراسته الأخرى لقصيدة من قصائد أمل دنقل، حيث خلص إلى نتيجة لصالح النبر، ومعلوم أن قصيدة أمل دنقل من المتدارك فهل يكون ذلك هو السبب في رأ ي سيد البحراوي المتناقضين؟ أغلب الظن أن الأمر ليس كذلك، على الأقل للاسباب التالية:

1) لأن السياب كتب قصائد كثيرة من المتدارك، وعلى رأسها قصيدته المشهورة" المسيح بعد الصلب" فلماذا لم ينسب سيد البحراوي لهذه القصائد ما نسبه لقصيدة دنقل؟.

2) لأن هذا الرأي مخالف لنظرية مشهورة في النبر للمستشرق، قيل تبناها في ما بعد كمال أبو ديب دون اشارة لصاحبها، تقوم هذه النظرية على وضع النبر على الوتد المجموع ومعلوم أن الخبب (فعلن بدل فاعلن) وهو يشكل نصف اجزاء المتدارك على الأقل لا يتوفر على الوتد المجموع إذ يتكون من سبب ثقيل فسبب خفيف كما هو واضح.

3) لان المتدارك يتداخل في الشعر الحديث مع المتقارب كما بين ذلك كمال أبو

ديب، ولنا في المسألة وجهة نظر سنعرض لها في مكان آخر من هذا البحث، فكيف يمكن أن يتداخل بحر قابل لحمل النبر مع بحر غير قابل له؟

والسؤال الذي يطرح نفسه لتترتب عنه أسئلة أخرى، هو ما فائدة هذه الاستثناءات؟ فهل بلغت الفاعلية الشعرية العربية من التماسك ما أهلها لتبني نظرية الكم في جزء من انجازها العروضي، ونظرية النبر في الجزء الآخر؟ أم بلغت من التخلخل حدا أوقعها في هذا الضرب من البلبلة والتناقض؟

3) النبر وقواعد النطق

ولم تقف المسألة عندما انتهينا اليه من نتائج في الفقرتين السابقتين، فمع تقدم البحث، وجد بعض الباحثين انفسهم مجبرين على تقديم تنازلات لا تساير ما كانوا قد وعدوا به من نتائج متفائلة في مستهل ابحاثهم. فبعد اطلاع محمد النويهي على كتاب "اللهجات العربية" لإبراهيم أنيس اضطر إلى "الإقرار باختلاف موضع النبر بحسب اختلاف قواعد النطق في العالم العربي"[39]. ولا ندري إن كان بإمكان أية نظرية في النبر ان تقوم لها قائمة بعد مثل هذا الاقرار، لما هو معروف من اختلاف تلك القواعد على امتداد الوطن العربي، بل على امتداد القطر العربي الواحد. هذا في ما يخص نظرية النويهي في النبر. أما كمال ابو ديب الذي أعجب بنظريته الى حد الافتتان فقد وجد من ينبهه الى هذه الحقيقة على يد عالم الاصوات المصري المعروف سعد مصلوح، في مناقشة علمية لافتة للنظر" لكتاب "في البنية الإيقاعية" حيث قال: "النبر احد معضلات الدرس اللغوي للعربية المعاصرة ولهجاتها الحديثة، بله العربية ولهجاتها في التاريخ القديم" [40] فكون النبر معضلة من معضلات الدرس اللغوي للعربية المعاصرة يعني في مقدمة ما يعنيه، إن قيام نظرية في النبر يعتبر احد وجوه تلك المعضلة، وأن السبب في ذلك يرجع إلى تعدد اللهجات وتعدد قوانين النطق بها، مما يجعل موضع النبر يختلف من لهجة إلى أخرى.

غير أن اختلاف مواضع النبر لا يرتبط فقط بتعدد اللهجات، بل يتعلق ايضا بالقواعد المستخدمة في التحليل. هكذا نجد كمال خير بك يميز بين مواضع النبر حسب قاعدة المستشرقين وبين مواضعه حسب قاعدة ابراهيم انيس [41] ثم يضيف"

وإذا اخذنا بقاعدة ابراهيم انيس، كما أوردها النويهي، سنرى ان موضع النبر يتغير ولكن عدد النبرات يظل نفسه بالطبع.

ومعروف ان المهم في النظرية النبرية انما هو تحديد مواضع النبر في هذا البحر أو ذاك، لا معرفة ما إذا كان عدد النبرات ثابتا فيه أم لا. أن النبرات الثابتة يمكن ان تجتمع في شطر من البيت أو في جزء من السطر الشعري، فيختل بذلك التوازن الإيقاعي ولا يبقى للنظرية النبرية من فائدة تذكر.

والآن وبعد ان عرضنا للمفارقات الثلاث التي اعتبرناها مؤشرا كافيا على فشل المشروع، منذ بدايته، نرى أن ننتقل الى اعترافات أولئك النقاد انفسهم، والى آراء من تناول اعمالهم بالدرس من زملائهم الباحثين.

فبعد أن حلل شكري محمد عياد أبياتا من قصيدة أبي العلاء المعري المشهورة "غير مجد في ملتي واعتقادي" وبعد ان تفاعل مع ايقاعاتها وما تَشفُّ عنه من لطائف، على حد تعبيره، يخلص إلى القول: إننا لا نزال نعتمد على دراسة أولية عن النبر تحتاج نتائجها إلى مزيد من التحقيق، ولئن كانت هذه الدراسة، بالرغم من ذلك، قد استطاعت ان تفتح امامنا آفاقا خلابة من البحث الفني، فان المرء ليتهيب الانطلاق في هذه الآفاق خشية ان يكون ساعيا وراء سراب. ألا ما أشد حاجتنا إلى مزيد من البحث العلمي، ليكون حديثنا عن فنية الشعر شيئا أفضل من الرجم بالظنون"(42).

إن النص واضح وصريح وليس بحاجة لا إلى تحليل ولا إلى تعليق. لذلك فلن نعطي أهمية كبرى لعبارة الرجم بالظنون التي تترجم واقع الحال سنة 1968 بل ما سيهمنا هنا هو عبارة "الا ما أشد حاجتنا إلى مزيد من البحث العلمي" فمنذ ذلك الحين لم ينته إلى علمنا شيء من جهود الرجل في هذا الموضوع، بل ما نعرفه هو توزع اهتمامه بين مواضيع شتى لعل آخرها هو البحث في السيميولوجيا.

أشرنا في الفقرات السابقة إلى بعض التنازلات التي قدمها محمد النويهي، في معرض حديثه عن نظريته في النبر، لا سيما ما يخص علاقة النبر بقواعد النطق في العالم العربي، وقد اعتبرنا ذلك مسألة حاسمة بالنسبة لنظرية الرجل في النبر. ما نريده الآن هو أن نعزز وجهة نظرنا برأي لكمال خير بك. في ختام مناقشته لنظرية النويهي حيث قال: "ما يتمناه النويهي من اتجاه إلى التجاوز الكامل

للعروض الكمية وإقامة نظام مكتمل للنبر ليس قابلا للتحقق للأسف، إلا إذا قامت اللغة الأدبية بخطوة حاسمة في اتجاه الاقتراب من اللغة المحكية"[43].

إنني أوافقه على الشطر الأول من هذا الرأي لمطابقته لما انتهينا اليه بشأن نظرية النويهي في النبر. وخالفه في الشطر الواقع بعد الاستثناء لسبب بسيط، هو أن الرجل قد سبق له ان حلل مقطعين نثريين لكل من أمين الريحاني وحبيب اسطيفان، وخلص إلى القول: "ان نسبة المقاطع للنبرات لا تسمح للمقطعين بالارتفاع إلى مستوى الإيقاع المنتظم للعروض التقليدية[44]" الامر الذي يجعل رأي كمال خير بك الحقيقي في النويهي، مطابقا لما انتهينا إليه انطلاقا من إقراره بالعلاقة بين النبر وقواعد النطق للهجات في العالم العربي.

يبقى أن نعرف رأي كمال خير بك النهائي في النبر بعد أن اجتاز مرحلة الانبهار بآراء المستشرقين، وبعد أن انتهى من مناقشة النويهي، لقد كان رأيه النهائي هو "أن جميع النظريات الجزئية حول طبيعة التحول الوزني (النبر) للشعر المعاصر، إنما تغامر باعطاء فكرة خاطئة عن هذا التحول الذي يتوقف عليه التطور المستقبلي لهذا الشعر. وبالتالي تغامر بتوجيه شعرائنا صوب حلول مختلطة وتجارب ليست فعالة"[45] فهو لم يعلن عن فشل النبر فحسب، بل اتخذ موقفا اخلاقيا حمل فيه النبر والداعين له مسؤولية ما قد يقع فيه الشعر والشعراء في المستقبل من حلول مختلطة (ملفقة) وتجارب غير فعالة.

ولا يمكن أن ننهي حديثنا عن النبر دون أن نعرف رأي صاحب "البديل الجذري لعروض الخليل" كمال ابي ديب، الذي يعتبر أول من أضاف كلمة بنية الى الإيقاع ليضوع منهما بديلا كان يسمى في المرحلة الأولى بموسيقى الشعر.

مرّ كمال أبو ديب في كتاب" في البنية الايقاعية" بثلاث مراحل: مرحلة الانبهار الشديد بمشروعه في النبر، وهي مرحلة تميزت:

1) بتمسكه التام بنظام النبر حيث قال: "ان التصور السليم الذي تدعمه المعطيات الشعرية، هو ان يلغي دور الكم من الإيقاع الشعري العربي "[46] وهذا كلام غير مسؤول بالطبع، لأن الناقد أو الدارس الذي هو في الحقيقة واصف لإيقاع الشعر العربي، كما هو، ليس من حقه أن يلغي أي عنصر من عناصر ذلك الإيقاع، لان مثل هذه المهمة موكولة اصلا للشعراء أنفسهم اما هو فليس عليه إلا أن يصف

ما هو موجود.

2) بوصفه أصحاب نظرية الكم" بالقصور الفادح"[47]، وقد رأينا كيف ان احدا ممن اهتموا بالنظرية النبرية لم يسلم من الاعتراف اخيرا بهيمنة الكم[48].

3) "بكون "نظرية الكم لم تخلص نظام الخليل من تعقيده الأساسي، المتمثل في فكرة الزحاف والعدد الكبير للزحافات الممكنة في كل تفعيلة وكل بحر"[49] ومعلوم ان للرجل بديلا جذريا آخر في هذا الموضوع يزعم فيه "ان البحور الستة عشر يمكن ان توصف بسهولة مثيرة باستخدام الوحدتين الإيقاعيتين (فعولن/ فاعلن) بتحولاتهما الممكنة، بعيدا عن زحافات الخليل[50]. ومع تقدم البحث اعترف بأن (--) شكل متحول عن (ـ0) أي أنه اعترف بالسبب الثقيل. ثم تقدم في البحث فرأى ان يعدل عن تقسيم (متفا) في الكامل الى(فـ/ علن) أي بالاعتراف بـ (علَتنْ) أي بالفاصلة الصغرى، ثم لم يلبث ان اعترف بنواة أخرى هي (مُتَعلُنْ)[51] التي لا تعني شيئا آخر سوى الفاصلة الكبرى[52]، وعلى ذلك علق سعد مصلوح: "وهكذا ينضاف الى الاعتراف بالفاصلة الصغرى الاعتراف بالفاصلة الكبرى، فلم يبق من أسباب الخليل وأوتاده وفواصله إلا الوتد المفروق، وليس الكاتب في رفضه بأول"[53].

لقد كان المفروض أن يؤخر الباحث هذه الآراء التي ناقشناها وبينا مواطن الضعف فيها الى نهاية البحث، بعد أن يكون قد توصل إلى نتائج علمية حاسمة لصالح نظريته في النبر، فلما كانت النتيجة على غير ما كان يتمنى، وجد نفسه مجبرا على الدخول في مرحلة التنازلات قبل إعلان الفشل.

تشكل التنازلات في نظرية أبي ديب ما يشبه ملح الطعام. فكلما أعلن عن رأي من آرائه المتحمسة للنبر، أسرع الى تقديم تغطية تنازلية لإقامة ضرب من التوازن الموضوعي. ولو شئنا أن نعطي أمثلة على ذلك لما اتسع المقام. ومن ثم فسنكتفي باعطاء مثال معبر ودال بالخصوص على الطريقة المناورة التي اعتاد أن يقدم بها تنازلاته. يقول كمال أبو ديب بعد أن تبين له ألا مجال لإلغاء الكم لفائدة النبر: "رغم التحليل المتقصي الهادىء الذي يشكل أسس هذا البحث، فإن الكاتب، هنا يود أن يؤكد ان غرضه ليس تقديم نظرية نهائية في تحديد طبيعة العلاقة بين الكم والنبر"[54] فأنت ترى انه قبل التنازل عن تقديم نظرية نهائية في

طبيعة العلاقة بين الكم والنبر، وضع لبحثه أسسا من التحليل المتقصي الهادئ، بمعنى أن نتيجة البحث ليست هي الهدف المنشود، بل الأهم من ذلك هو أن يقوم البحث على أسس منهجية سليمة.

إن أسلوب المناورة هو الأسلوب الاثير لدى السيد كمال أبي ديب، فحتى حين وجد نفسه مجبرا على إعلان فشل المشروع لم يفعل ذلك بطريقة صريحة كما فعل غيره من الدارسين، فقبل ان يصل مثلا الى هذه الحقيقة "من القضايا التي تحيرني مثلا نبر الكلمة من الشكل (– –0 – –0) يعني متفعلن – ان قراءتي لها تتأرجح بين (– – 0 – –0) وبين (– –0 – 0 – –0) ولا شك ان عياد وأنيس واللهجة المصرية ينبرونها (– –0 – –0) ولن تتاح للفرضية المقدمة ان تتخذ صورة نهائية قبل حل هذه المعضلة. ثم ان عملي على عدد من البحور مثل الخفيف والرمل متردد ولا نهائي"[55]. قبل ذلك يعلن "ان فرضية النبر التي أقدمها، هنا، محاولة لا أدعي لها الكمال" [56] أي لا ينقصها إلا الكمال. وللمرء هنا ان يتصور ان نقصان الكمال أمر لا يعني أكثر من 5 إلى 10 بالمائة، يؤكد ذلك قوله بعد الجملة السابقة" بل انني لواثق من أن ثمة عددا من النقط فيها ما يزال بحاجة الى تدقيق" [57] كأن المسألة تتعلق فقط بتدقيق لبعض النقاط يمكن" تعديله نتيجة لعمل باحثين آخرين، فلا يبقى إلا اللجوء إلى أكبر عدد ممكن من ردود الأفعال لإعطاء الفرضية صيغة أكثر اكتمالا"[58] علما بأن الفقرة المستشهد بها صريحة على الأقل" في اعلان احد مقابل هذه الفرضية، ألا وهو اختلاف موضع النبر باختلاف قواعد النطق في العالم العربي. ولكن، وما دام الرجل قد عقد الأمل على أكبر عدد ممكن من ردود الأفعال فإننا لنرى من المناسب أن نختم حديثنا عنه وعن مشروعه الذي تحول في النهاية الى فرضية تبحث عمن يثبتها، بهذه الفقرة من رد الفعل العلمي الوحيد على كتاب" في البنية الإيقاعية – نحو بديل جذري لعروض الخليل" يقول سعد مصلوح: "وخلاصة القول ان الفرض (النبر البديل الجذري) أسطورة ما الى الايمان بها من سبيل، وإذا كانت اقامة الحجة على صحته قد اقتضت من الكاتب أن يسود مئات الصفحات، فان مظاهر الضعف فيه ماثلة للعيان .. وحسبك دليلا على ما ذهبنا اليه ان ظاهرة النبر التي ما تزال معضلة من المعضلات في الدرس الصوتي للعربية المعاصرة، قد حللها الكاتب وأقام على أساسها نظاما ايقاعيا كاملا يصلح عنده بديلا لعروض الخليل. اما مرجعه الوحيد في فهم ظاهرة النبر

فكان مقال STRESS في دائرة المعارف البريطانية، وهذا ما يشهد به ثبت مراجع الكتاب"[59].

شخصيا أعتبر ما ورد في هذا الشاهد صحيحا ولا غبار عليه، غير أن ما أريد أن أخلص إليه في نهاية موضوع هذه التغطية البنيوية واللسانية والصوتية للدرس العروضي بشقيه القديم والحديث، هو أن كل الجهود التي اهدرت في هذا الاتجاه لم تقدم البحث لا على مستوى الإيقاع ولا على مستوى الإبداع خطوة واحدة. وكل ما يمكن أن يقال هو أن زمنا جميلا من أعمار هؤلاء الباحثين قد ذهب (تصرم) على غير طائل، بسبب وهم كبير يتمثل أولا في التشكيك في كل مجهود ذاتي بدءً بعروض الخليل، وثانيا في التماس الحل في أية نظرية اثبتت فاعليتها في جهة من جهات العالم.

وإذن فإن أهم ما في هذا الموضوع، قبل ان ننتهي منه، هو ان تلك التغطية البنيوية اللسانية الصوتية انما تستخدم، في الأعم الأغلب، لترويج بضاعة شعرية على حساب أخرى، وذلك ما سنحاول اثباته في ما يلي:

اعتاد هؤلاء الباحثون بعد أن يفرغوا من عرض مشاريعهم اللسانية البنيوية الصوتية أن يخلصوا بالترتيب إلى:

1- الإشادة بمجيء البيت الحرّ على حساب البيت التقليدي.

2- نسبة معظم مزايا النظام الإيقاعي الجديد إلى جماعة شعرية أو إلى شاعر بعينه، واليك تفصيل ذلك:

1) الإشادة بمجيء البيت الحرّ

يرى كمال خير بك "ان البيت الحر يمثل إجابة حتمية لقوى شابة متمردة ضد تراث جامد، ومجتمع كان يختنق في ثبات الاشكال التقليدية المتسمة بالقداسة[60]". كما يرى" ان البيت الحر لم يأت فقط ليحطم القوالب الجامدة، ولكن ليأخذ منها ما تتضمنه من إيقاع"[61].

أما مروان فارس فيرى في البيت الحرّ" اطارا يتحول من بنية سطحية الى بنية عميقة، في سياق يزيل حدود البيت الشعري الكلاسيكي، لترتسم له حدود

أخرى"[62] ويربط بين البيت الجديد وبين الحالة الشعورية التي يعيشها الشاعر، اما القافية في هذا البيت فتخرج من كونها قافية لتصبح حاجة داخلية" [63] وعند مقارنة محمد بنيس بين البيت في الشعر المعاصر وبينه في النماذج العربية القديمة، وصف البيت المعاصر باليتم ثم علق على ذلك بقوله: "اليتم هو غياب الأب غيابا ابديا، تلك كانت حالة ملرميه مع فيكتور هيجو، حيث كان قتل الأب هو سبيل ملرميه الى الحرية"[64] وبعد أن أكد عبد الله راجع أن كل المحاولات التي سبقت البيت الحر، من موشحات ومربعات ومسمطات وبند" قد خلقت لنفسها قوانين أشد صرامة، وأدعى الى تقليص عطاءات النص الشعري من قوانين القصيدة التقليدية" ثم خلص الى القول" والواقع أن الثورة الإيقاعية التي حلمت بها الفاعلية الشعرية العربية، لم تتحقق الا في الأربعينيات من هذا القرن. إذ حدث لأول مرة أن استطاع الشاعر العربي التعبير عما في داخله بكل حرية، ولم يكن هناك بد من نسف نظام الشطرين وتغييره بنظام التفعيلة [65].

إن هذه الآراء التي يمكن تلخيصها في محورين اثنين، يخص احدهما الإشادة بنظام التفعيلة، ويخص الآخر ضرورة نسف نظام الشطرين والثورة عليه، لتحقيق المزيد من الحرية التي لا إبداع بدونها، أقول هذه الآراء يمكن قبولها بوصفها آراء شخصية في موضوع محدد، هو المقارنة بين نظام الشطرين وما تلاه من محاولات في تطوير الإيقاع الشعري، وبين نظام التفعيلة. غير ان ما لا يمكن قبوله هو ان يكون الهدف من تلك الإشادة هو خدمة تيار شعري خاص على حساب تيار آخر، أو خدمة شاعر بعينه على حساب زملاء اسهموا معه في التأسيس، بداية وامتدادا. بكلمة واحدة ما هو غير مقبول، في هذه المسألة، هو توظيف تلك الاشادة لتحقيق اغراض شخصية تتنافى مع الاهداف العلمية التي استخدم المنهج البنيوي من أجلها.

2) نسبة مزايا النظام الايقاعي الجديد الى حركة شعرية خاصة أو الى شاعر معين

كانت مسألة السبق الى الكتابة بنظام التفعيلة، أهم مسألة شغلت مؤسسي الدراسة العروضية الحديثة. وقد انقسم الناس بشأنها في باديء الأمر إلى متحزب

لنازك، أو متعصب للسياب، ثم بدا بعد ذلك كما لو ان المسألة قد وضعت في الظل، بل لقد اخذت صيغة شرف يحق لجيل الرواد بأكمله أن يتحلى به، خصوصا بعد أن تبين أن التقنيات التي بدأ بها هذا النظام من الكتابة كانت بدائية، إذا قورنت بما آل إليه أمرها في ما بعد. غير أن المتمعن في الدراسات التي كتبت في الموضوع حتى الآن يجد ان الأمر على العكس من ذلك تماما. بل لقد اخذت المسألة صيغة اخطر، تتمثل في أن الهدف الاساسي من هذه الدراسات هو نسبة اكبر قدر ممكن من مزايا النظام الايقاعي الجديد إلى حركة شعرية خاصة، أو إلى شاعر بعينه. تستوي في ذلك الدراسات التي أنجزها باحثون من أقصى المشرق، مع ما أنجزه زملاؤهم من أقصى المغرب، الأمر الذي يضعنا أمام أسئلة تمس في حدها الأدنى الشرط الأخلاقي للبحث العلمي، وقد تصل في حدها الأقصى الى التساؤل حول حدود الذاتي والموضوعي في طبيعة القدرات العقلية لمثل هؤلاء الباحثين.

وما دمنا قد وصلنا إلى هذا الحد، وحتى لا نتهم بالتحامل على أحد، فسنترك لهؤلاء الباحثين أمر تقديم وجهات نظرهم بانفسهم، بما يتيح لنا أن نناقش ونكشف ما خلف تلك الآراء من ميول وأهواء.

يبدأ كمال خير بك كتابهُ "حركة الحداثة في الشعر العربي الحديث" بتخصيص قسم هام لبدر شاكر السياب، مشيدا بدوره الطليعي في حركة الشعر الحديث، غير انه مع تقدم البحث بدأ يقرن اسمه مع نازك الملائكة وعبد الوهاب البياتي في مثل قوله «انطلق شعراؤنا الثلاثة بالكتابة على الطريقة الخليلية المألوفة، ثم تطوروا بالتدريج في محاولة تأسيس أسس إيقاعية جديدة"[66] فالانطلاق من الكتابة على الطريقة الخليلية المألوفة، ومحاولة تأسيس أسس جديدة، يعني، بالوضوح التام، ان الشعراء الثلاثة انما هم مخضرمون، وان المساحة التي يمكن للسياب ان يشغلها في هذا التطور هي ان يكون "المستكشف الاكثر جرأة واقتدارا، في سياق التطور الذي افتتح الرواد العراقيون جانبا منه فحسب"[67] وحتى لا يأخذ هذا الحيز الضيق أكثر مما ينبغي من الاهتمام في مجال تحول ايقاع الشعر العربي الحديث، بشكل عام، فقد وضع كمال خير بك إلى جانبه منافسا يعتبر، حسب ما آلت إليه الأمور، غاية في الخطورة. هذا المنافس الخطير هو شعراء النثر، يقول كمال خير بك" أن شعراء

النثر قد ساهموا في تحويل كامل للمفهوم الشكلي والجمالي، وهم، إذ فعلوا ذلك، فقد جعلوا الساحة ممهدة لهجوم الحركة الحديثة، التي تقدم نفسها تحت لافتة الثورة الشاملة[68]". فإذا كان الرواد العراقيون وعلى رأسهم بدر شاكر السياب قد افتتحوا جانبا فحسب من تطور الإيقاع في الشعر العربي الحديث فإن شعراء النثر قد ساهموا في تحويل كامل للمفهوم الشكلي والجمالي، ومهدوا من ثم للثورة الشاملة.

ما هي هذه الثورة الشاملة ومن هم روادها وورثة سرها؟ الواقع هو أن خطة كمال خير بك لا مكان فيها للتسرع ولا لفلتات اللسان، فلا بد إذن من تصفية الحساب مع السياب بشكل لا يثير حفيظة المعجبين بهذا الشاعر الراحل، وما أكثرهم، وليكن ذلك انطلاقا من تحليل مقطع من قصيدته الشهيرة بورسعيد التي استخدم فيها بحري البسيط والسريع، فبعد أن سجل بعض الملامح التجديدية الخاصة بتداخل مستفعلن وفاعلن في عملية المزج بين البحرين المذكورين، وبعد التنويه بتنويع الأضرب في القصيدة الواحدة، علق على ذلك قائلا: "ان عناصر التجديد المستخدمة هنا لتشكل الخطوات الأولى في المشروع التحولي الذي سيعلن انتهاء عصر الوزن، وولادة عصر الإيقاع"[69] وإذن فالممهد الحقيقي للثورة الشاملة هم شعراء النثر، اما السياب فقد وجد الأرض ممهدة ولم يزد على أن شكل الخطوات الأولى، وإن شئت التحديد، فان موقعه من هذه الطفرة الايقاعية هو موقع الخضرمة بين التقليد والتطور، الذي لا يرقى إلى الثورة الشاملة.

بعد تذليل العقبة التي شكلها السياب، خلال قسم هام من الفصل الذي خصصه كمال خير بك لدراسة ايقاع القصيدة الجديدة، أصبح بامكانه الاعلان عن هدفه الحقيقي. غير ان هذا الاعلان نفسه سيتم بطريقة تدريجية تبدأ بالتعميم لتنتهي إلى التخصيص، هكذا سيقع التصريح" بأن ثمة مراحل أخرى أكثر خطورة، في تجاوز الوزن، تم اجتيازها خصوصا في أعمال تجمع "شعر"[70] إن ما هو دال بصفة خاصة، في هذه العبارة هو قوله" ان ثمة مراحل أخرى أكثر خطورة" لانها تعني، من ناحية، أن السياب إنما يمثل مرحلة سابقة على هذه المراحل الأخرى، ومن ناحية أخرى، فإن هذه المراحل أكثر خطورة من المرحلة التي مثلها السياب ومن معه.

لن يقف كمال خير بك عند تجمع شعر إلا بالقدر الذي يسجل فيه" هجوما

متصاعدا على قلعة الوزن"[71] ثم ينتقل إلى الحديث عن" تحرير القصيدة لبلوغ آفاق جديدة من البحث والتجريب"[72] ففي مرحلة التحرير هذه سيتخلص من معظم شعراء تجمع «شعر»، ليقتصر منهم على شاعرين هما يوسف الخال وأدونيس، علما بأنه لم يشر إلى أي من شعراء تجمع شعر في مرحلة الهجوم المتصاعد على قلعة الوزن. أما الخال فقد نسب اليه ضربا من المزج الفوضوي بين تفعيلتين غير منسجمتين كإقحام متفعلن في قصيدة من الهزج هذا مقطع منها:

مـــتى تُمْحَى خطايانا؟ مـــتَى تُورِقُ

آلامُ المـــــاكـينِ؟ مــــتى تَلْمَسُنَا

أصـــــــابِعُ الـشَّكِّ؟ أأَمْواتٌ؟

ففي هذا المطقع الهَزَجِيِّ المكون من تسع تفعيلات توجد تفعيلة واحدة ذات أصل رَجزيّ هي (سَنَا أَصَا) من قوله "متى تلمسنا أصابع الموت" وقد جاءت على صيغة مُتَفْعِلُن. والواقع هو ان كل من يملك أذنا موسيقية، ولو متوسطة، يعرف اننا لو ضغطَنا قليلا على الهمزة من (سنا أصا) لحصلنا على تفعيلة الهزج مفاعيلن، ولأصبح في خبر كان، ذلك الضرب من المزج الذي وصف بالفوضوي لشد الانظار اليه، وليصبح ليوسف الخال دور في الثورة على الأوزان التقليدية لم تطمح إليه حتى بياناته الشعرية.

والواقع هو أن العروضيين لا يتعاملون مع متفعلن الرجزية، إلا بعد نقلها إلى مفاعلن حيث لا يبقى بينها وبين مفاعيلن الهزجية سوى سقوط ياء عيلن، التي اعتاد الشعراء وقراؤهم معا على اضافتها بذلك القدر من الضغط الخفيف الذي أشرنا اليه. يؤكد ذلك أن العكس أيضا صحيح فقد تتسرب مفاعيلن الهزجية إلى فقرة أو أكثر من قصيدة رجزية كما لاحظ ذلك محمد النويهي في قول صلاح عبد الصبور.

النّاسُ في بِلادي جارِحُونَ كالصُّقُورْ

فالتفعيلة الثانية المكونة من "بلادي جا" وزنها هو مفاعيلن، في حين أن البيت والقصيدة معا من بحر الرجز، ولا شك أن علاج المسألة هنا يجري بحذف الياء في القراءة والتقطيع، على عكس المعالجة المقترحة لبيت يوسف الخال، حيث لجأنا إلى

ضغط خفيف على الحرف الرابع من مفاعلن لتصبح مفاعيلن مسايرة لإيقاع قصيدة يوسف الخال ذات الإيقاع الهزجي.

وإذن فإن ما أسماه كمال خير بك بالمزج الفوضوي ليس مزجا فوضويا، وأن مفاعلن ومفاعيلن منسجمتان تماما، وبالتالي فليس ثمة من دور متميز ليوسف الخال، لا في ما أسماه كمال خير بك بالثورة الشاملة، ولا في ما أطلق عليه تحرير القصيدة لبلوغ آفاق جديدة من البحث والتجريب. فماذا كان نصيب ادونيس من ذلك كله؟ الواقع هو ان رهان كمال خير بك كان على أدونيس، يدل على ذلك أكثر من اشارة واكثر من تلميح، سواء في متن الدراسة أو في هوامشها، ولكننا نكتفي بهذه الفقرة لما تحمله من دلالة لا مزيد عليها. يقول كمال خير بك: "وما من شك في ان ادونيس هو الذي اسهم، اكثر من سواه من الشعراء الجدد، في التجديد الايقاعي. فقد كان الوحيد الذي أبدى هما دائما بخلق ايقاعات جديدة للشعر العربي" [73] وبالطبع فان مناقشة هذا الرأي تحتاج الى تقديم فذلكة تاريخية تجيب عن أسئلة من النوع التالي: متى بدأ ادونيس الكتابة بالإيقاع الجديد؟ وما مدى تأثره بمن سبقه إلى الكتابة به؟ ومتى بدأ اهتمامه الدائم بخلق إيقاعات جديدة؟ وما هي المكاسب التي حقق في هذا المجال؟ إلى غير ذلك من الاسئلة التي يفرضها مستوى التمجيد الذي حظي به ادونيس من قبل كمال خير بك. ومن ثم فسنقتصر على مناقشة الشواهد التي حاول من خلال إنجازاتها، ان يقيم الدليل على ريادة ادونيس في تجديد إيقاع الشعر العربي الجديد.

بعد تحليله لمقطع يوسف الخال المشار إليه سابقا يبدأ في تحليل هذا المقطع لأدونيس:

لـكـنْ لِلأطـفـــــــــالْ
نبـــعًا يحـــملُ وجـــه الشـــمسْ
مِن أمـــــــــــواج الأمـــسْ
فـــي شــــــــــــــلالْ

ما يلفت النظر في المقطع في الطريقة التي شكل بها الشاعر أواخر الأسطر الشعرية، مع أن بالامكان قراءتها على الشكل التالي:

لـــكـــن لـــلاطـــفـــــــــــــــال

نبـــــعًا يحـــــملُ وجـــــه الشـــــمس

مـــن أمـــــــــــــواج الأمـــس

فـــي شـــــــــــــــــــلال

وليس المهم آلان القول بأن فَعْلُنْ التي تنتهي بها الاسطر في القراءة الثانية أقرب الى السلامة العروضية من فعْلْ النادرة الورود، ولكن المهم هو وصف الناقد للوقوف على حرفين صحيحين (شمْسْ- أمْسْ) من القراءة الأولى" بالظاهرة الجديدة في العروض العربية" وهي عنده مستوحاة من النظم باللغة الدارجة" ومبتكرها طبعا هو أدونيس [74].

أما نحن فنقول ان الوقوف المفروض من الشاعر في القراءة الأولى، غير ملزم للقاريء، الا اذا كانت لديه رغبة مسبقة في وصف عمل الشاعر بالظاهرة الايقاعية النادرة. كما ان وقوفه على حرفين صحيحين ليس من ابتكار ادونيس كما زعم الناقد، ولا هو بمستوحي من النظم باللغة الدارجة. فهو معروف في الشعر القديم يكفي دليلا على ذلك قول رؤبة: "وقَاتِم الاعماقِ خاوي المُخْتَرَقْنْ" فالقاف والنون حرفان صحيحان كالميم والسين، في مثالَ أدونيس، تماما ومن ثم فيمكن القول بكل اطمئنان، بألا جديد في الظاهرة العروضية الجديدة[*] والسؤال الذي يطرح نفسه ههنا هو هل يكفي ان يفرض شاعر ما على نص، من النصوص العادية إيقاعيا، طريقة معينة في القراءة لكي يبتكر ظاهرة إيقاعية جديدة؟ اننا لم نطرح هذا السؤال لكي نجيب عنه، فقد أجبنا عنه بالنفي حين أثبتنا ان الوقوف على الحرفين الصحيحين أمر معروف في الشعر وفي العروض العربيين منذ زمن بعيد، ولكننا

(*) لا أدري كيف فات كمال خير بك ان هذه الظاهرة موجودة بكثرة في الشعر الحديث. ان لدينا أمثلة كثيرة عنها ولكننا نكتفي بهذا المثال من شعر البند:

وقلبي كلما دبَّ الصَّبا الكرخي في البان فحاكى الغصن

مـــنـــه الـــعـــــــــــــــــرقُ فـــي الـــنَّبْضْ

ولا غـــــــــر وَإذا اشـــــــــتـــــــاقَ إلـى أرْضْ

بـهـــــــا الـكـل وكـل الـعـــــالـم الـبـــــعْضْ

قد طرحناه لكي نبين ان اجراء بعض التعديلات على مقاطع عادية، من حيث الإيقاع، يعتبر حيلة أدونيسية وقع في شركها كمال خير بك، لا في المقطع الذي انتهينا من الكلام عنه، بل في مقاطع أخرى وصَفَ فيها عملَ أدونيس بانه اعلان عن نحت جديد للإيقاع، ومثَّل لذلك بالمقطعين التاليين:

(I)

1- أُصرخُ بعدَ السكوتِ الذي لا يُغامرُ فيه الكلامُ
2- أُصـــــــــــرخُ مَن مـــنكـــمُ يـــرانِي؟
3- يا بقـــايا بِلا قـــامـــةٍ، يا بقـــايا تموتْ
4- تحـــتَ هـــذا الـــسـكـــوتْ

(II)

1- أخلقُ أرضًا تثـــورُ مـــعي وتخـــونُ
2- أخلقُ أرضًا تحـــســـتُهـــا بعُروقـي
3- ورسَمْتُ ســمـــاواتِهـــا بِرُعـــودي
4- وزيَّنـــتُهـــــــــــا ببُروقـــي

وقد علق الباحث على المقطعين بالملاحظتين التاليتين:

أ- ان وسائل التحليل العروضي الكلاسيكي لا تساعد في تحديد التفعيلة السائدة داخل كل بيت.

ب- مع أن الابيات تأتي بمخطط وزني جديد فانها تظل بعيدة عن أن تولِّد نشازا لدى السامع.

إن الملاحظة الأولى لا تَصدُق إلا على البيت الأول من المقطع الأول، والبيت الأول والثاني من المقطع الثاني. والحقيقة هي انها لا تصدق إلا بالنسبة لمن لا علم له بالعروض، اما من تيسر له ولو إلمام بسيط بهذا العلم، فيستطيع ان يدرك ان الابيات الثلاثة، لا تحتاج الا الى إضافة واوللعطف أو الاستيناف أو بحسب ما قبلها(*)، كما يقول النحاة، ليستقيم وزنها مع المتقارب على النحو التالي:

(*) هذه الظاهرة معروفة ويسميها العروضيون الخَرْم، ويمكن التأكد من هذا بالرجوع، في كتبهم، الى موضوع العلة الجارية مجرى الزحاف.

1- وأصرخُ بعدَ السكوتِ الذي لا يُغامرُ فيه الكلامُ
فعول فعولن فعولن فعولن فعول فعولن فعولن

2- وأخلق أرضـــا تشـــور مـــعي وتخـــون
فـــعـــول فـــعـــولن فـــعـــولُ فـــعـــول فـــعـــولن

3- وأخلق أرضـــا تحـــســـتـــهـــا بعـــروقي
فـــعـــول فـــعـــولن فـــعـــولن فـــعـــول فـــعـــولن

هناك احتمالات بالنسبة لهذه الواو، الاول هو ان يتعلق أمر سقوطها بخطإ مطبعي، يؤكد هذا الاحتمال ما عرف عن ادونيس من خبرة كبيرة بالعروض، والثاني هو ان يقوم ادونيس نفسه بإسقاطها لمنح زملائه من النقاد فرصة اكتشاف المخططات الوزنية الجديدة، كما سبق ان فعل في المقطع الاسبق حين فرض علينا قراءة معينة، مكنت كمال خير بك من اكتشاف (ظاهرة ايقاعية جديدة) والسؤال الذي يتبادر الى الذهن هو هل يكفي ان يخطيء شاعر بحجم ادونيس في العروض أو يتعمد اسقاط حرف بحجم واو الاستيناف لكي يبتكر ظاهرة ايقاعية جديدة؟.

أما بخصوص الملاحظة الثانية، التي تزعم ان الابيات في المقطعين معا قد جاءت بمخطط وزني جديد، فيمكن القول انه باستثناء الابيات الحاملة لخطأ عروضي لا مسوغ لاعتباره مخططا وزنيا جديدا، فإن سائر أبيات المقطعين عادية

من حيث الوضع العروضي، فالبيت الثاني من المقطع الأول من مخلع البسيط. وهذا تقطيعه:

أصـــــــــرخ مـــن مـــنكـــم يـــرانـــي
مـــفـــتـــعـــلن فـــاعـــلن فـــعـــولن

والبيتان بعده من المتدارك وهذا تقطيعهما

يا بقـــايا بلا قـــامـــة، يا بقـــا يا تموتْ
فـــاعلن فـــاعلن فـــاعلن فـــاعلن فـــاعـــلان

تحـــــت هـــــذا الــــــســــــكـــــوتْ

فـــــــاعـلـن فــــــاعـــــــــلان

أما ما بقي من المقطع الثاني فبيتان من المتدارك يصب أولهما في الثاني عن طريق التدوير على الشكل التالي:

ورســــمت ســـمــــاواتهـــا برعـــودي

فـــاعلن فَعِلُن فـــاعلن فـــعلن فـــا

وزينتــــــــهـــــــا بـــــــروقـــي

علـن فـــاعلن فـــعــــــلاتـن

وهكذا فـإذا كـان الخطأ العـروضي لا يعـتـبر بحـال مـيزة عـروضـيـة، فـإن سـائر الأبيـات في المقطعين لا مـيـزة لهـا من الناحيـة الايقـاعـيـة، لأن المزج بين البـحـور والتدوير وورود فعلاتن في ضرب المتدارك، أمور معروفة لدى أهم شعراء الحداثة قبل أن يبدأ ادونيس الكتابة بنظام التفعيلة كما سنرى. اما المخطط الوزني الجديد المؤسس على الخروج على قوانين التفعيلة دون أن يحدث نشازا، لدى السامع، فلا وجود له كما تبيَّن بالملموس من تقطيع سائر أبيات المقطعين الشعريين. والنتيجة الأولى التي يمكن أن نخرج بها من كل ما تقدم، هي أ لا دور لادونيس في تحديث الايقاع الشعري المعاصر، والنتيجة الاخيرة هي أن كل ما تذرع به كمال خير بك من موضوعية وعلمية انما استخدم، للأسف لاثبات ذلك الدور المزعوم.

عندما تحدثنا عن التغطية البنيوية، في دراسة مروان فارس للإيقاع في شعر خليل حاوي، لاحظنا ان الدارس قد اقتصر في بحثه على الابيات الخمسة الأولى من قصيدة البحار والدرويش، كما لاحظنا أن الاكتفاء بشاهد من هذا الحجم لا يمكن أن يكون فكرة شمولية عن الإيقاع لدى شاعر بحجم خليل حاوي، ومع ذلك فقد أعلن الباحث بكل جرأة عن توصله إلى النتائج التالية:(75).

1) هكذا يتحول الاطار من بنية سطحية الى بنية عميقة، تمثل جوهر الصورة الشعرية وطبيعة تكون المشهد، في سياق يزيل حدود البيت الكلاسيكي لترتسم له حدود أخرى.

2) إن الشاعر يتخطى البنية الكلاسيكية للبيت الشعري، إلى الشكل الذي يؤدي الحالة الشعرية التي تتجلى عنده.

3) القافية محطة "في حركة الدوار وانتظار لتوقف هذا الدوار، وبذلك تخرج من كونها قافية لتصبح حاجة داخلية".

4) لقد قاد الإيقاع الشاعر، كما قاد القصيدة، إلى موت المغني وحزن الاغنية ليعود إلينا انبعاثا جديدا.

إن هذا الكلام المشحون بكثير من المصطلحات غير الدقيقة إنما يقصد به تهويل النتائج التي انتهى اليها هذا الباحث بشأن البنية الايقاعية لدى خليل حاوي، أمَّا نحن فقد بدا لنا منذ الوهلة الأولى ان المقطع الذي قام الباحث لتحليله، ليس بالقطع المسعف في تقديم البنية الايقاعية الجديدة على صورتها الاكثر تقدما، لانه يحمل كثيرا من خصائص البنية الايقاعية التقليدية. يتكون المقطع المذكور من خمسة اسطر على الشكل التالي:

5 فاعلاتن + فاعلن

4 فاعلاتن + فاعلن

2 فاعلاتن + فاعلن

5 فاعلاتن + فاعلن

4 فاعلاتن + فاعلن

بتأملنا للمقطع نسجل ما يلي :

1- إن السطر الثالث، المكون من فاعلاتن مرتين في الحشو ومن فاعلن في الضرب، يمكن أن يعتبر بؤرة المقطع لأنه أقصر أسطره، ولأنه يساوي شطر بيت الرمل التقليدي، ولأنه مسبوق بـ (4-5) ومتبوع بـ (5-4)، الأمر الذي يشكل تناظرا في الأسطر يشبه التناظر الحاصل في المربعات والمخمسات وحتى الموشحات.

2- إن ربط طول الاسطر الشعرية وقصرها بتكرار تفعيلة الحشو فاعلاتن، مع التقيد بوحدة تفعيلة الضرب بفاعلن، إنما يعني التطبيق الحرفي لقانون السيدة نازك مع فارق لا أهمية له، وهو ان نازك قد طبقت القانون على السريع في حين أن

المشاهد الذي بين أيدينا من الرمل. ومعلوم ان قانون نازك قد رفض من قبل جميع المهتمين بعروض الشعر الحديث، ومن قبل واقع هذا الشعر نفسه كما كتبه الرواد ومن تبعهم في مشرق الوطن العربي ومغربه.

3- ان انتهاء الاسطر الخمسة بكلمات الطريق - محيق الغريق - الحريق - العريق جعل القافية تتكون من ريقْ اربع مرات، ومن حيقْ مرة واحدة. أي ان المقطع الشعري يتبنى مبدأ وحدة القافية نظاما ورويا على النحو المعروف في العروض التقليدي.

هكذا يقفز الناقد من التغطية البنيوية الى التحليل العروضي، ليمنح الريادة في الإيقاع الجديد لشاعر تجمعه به علاقة الصداقة والوطن والدين والايديولوجيا، كما فعل كمال خير بك مع ادونيس الذي تربطه به رابطة الانتماء الى تجمع مجلة شعر.

يلتقي محمد بنيس مع كمال خير بك في الحماس الشديد لدور ادونيس في الثورة الايقاعية، كما يلتقي معه في ما يمكن تسميته بمنهج المقارنة، أي بالبدء بالتقليل من شأن دور السياب في هذا المجال، فبعد ان تحدث عن استخدام بدر للابحر المركبة اضاف قائلا: "ولا نتوسع في ذلك فما يهمنا هو قصيدة "هذا هو اسمي" (76) لادونيس، وفي مكان آخر يقول: "واذا كان السياب استعمل التشكيلة الوزنية التامة للطويل، في "ها هو هوه" على غرار استعماله للوحدة الوزنية التامة، فان ادونيس يختار التشكيلة الوزنية الناقصة(77).

غير ان محمد بنيس لم يكتف بالتقليل من شأن الشعراء المحتمل أن ينافسوا ادونيس في ثورته الايقاعية الشاملة. بل عمم ممارسته هذه لتشمل حتى النقاد المعروفين بتعاطفهم الشديد مع أدونيس. فإذا كانت خالدة سعيد قد اشتهرت بافتتانها بالكتابة الادونيسية، وبقولها خاصة عن ثورته الايقاعية" ان ادونيس هو اول من أخرج الشعر العربي الحديث من عصر العروض الواحد، إلى عصر أصبح فيه لكل قصيدة عروضها الخاص،" (78) فإن محمد بنيس، بعد أن يستشهد برأي لها في قصيدة هذا هو اسمي المذكور يعقب قائلا: "والمنحى الذي تتبعه خالدة، هو نفسه الذي كان زكي أبو شادي ورومانسيون عرب آخرون يعينونه للشعر الحر. فهذا المنحى هو أساس الشعر الحر لدى الاوربيين، حيث يكون توزيع الوحدات الوزنية

داخل البيت الواحد هو مرتكز البناء الوزني، ولكن ادونيس، في هذا هو اسمي يختار البحر الخفيف كوزن مركزي لبناء القصيدة، ثم يحدث داخله تنويعا يبدأ بالمتدارك وينتقل الى الرجز ثم الرمل الغالب على المقاطع القصيرة"[79].

ولم يقف محمد بنيس عند خالدة سعيد، بل تجاوزها الى كمال أبي ديب المعروف هو أيضا بافتتانه الكبير بأدونيس والمعروف أكثر باكتشافه ظاهرة الإبدال الوزني، أي تبادل الوحدة الوزنية «فاعلن» مع الوحدة الوزنية «علن فا» المساوية لفعولن في القصيدة الواحدة. هذا الاكتشاف الذي تم الاستدلال عليه، في أول الأمر، بشواهد من شعر ادونيس، ثم اتسعت دائرته لتشمل شاعرين آخرين من القطر السوري نفسه. لم يُعْجِبْ محمد بنيس فاعترض عليه قائلا: "ويبدو ان التحليل المقدم لإبدال الوحدةَ الوزنية فاعلُنْ، بالوحدة الوزنية علُنْ فَا، بحاجة لاستقصاء أكثر بخصوص الأوضاع المتباينَة لورود فاعلن في الممارسات النصية المتعددة، التي يستحوذ عليها بحر المتدارك "[80] ثم يضيف" وهذه الخطوة تتطلب قلبا منهجيا يعتمد الخَطِّيَّ بدل السمعي، ويميز بين ما هو عروضي وما هو ايقاعي، ذلك هو مسارنا الذي يتخلى عن تقديس الرياضي في الإيقاع"[81].

والواقع هو أن المسألة مع كمال أبي ديب، ليست رياضية محضة ولا هي مع خالدة سعيد، بالرومانسية الخالصة. وإنما هي مسألة تنافس شريف، بين زملاء يوحد بين قلوبهم وعقولهم ولعٌ شديد بالعبقرية الادونيسية، وإلا فإن نسبة ظاهرة الإبدال الى ادونيس، من قبل كمال أبي ديب، لا يختلف في شيء عن قول خالدة سعيد في معرض حديثها عن قصيدة هذا هو اسمي": المنتظر هو ألاَّ تجيء قصيدة تَخطت المفهومات والنظم الشعرية، ورفعت راية الجنون بلهجة تذكر بإيقاع الماضي"[82].

كما أن قول خالدة لا يختلف في شيء أيضا عن قول بنيس عن القصيدة نفسها: "ادونيس إذن لم يسلك سبيل الشعر الحر كما لدى الاوربيين أو الرومانسيين العرب، بل اختار بناء وزنيا مركبا للنص، يقرره مسار تجهل الذات الكاتبة تفاصيله"[83] كما لا يختلف قول بنيس هذا عن قوله أيضا "ليس غريبا ان يكون ادونيس في "هذا هو اسمي" باحثا عن قصيدة مغايرة، عن الممارسة التي سماها في ما بعد بالكتابة الجديدة"[84] فهذه الأقوال، باتفاقها واختلافها، إنما

تصب في أقيانوس العبقرية الادونيسية.

يبقى ان نعرف ان ظاهرة الإبدال الوزني، ليست ظاهرة ادونيسية ولا شامية كما يزعم أبو ديب بل ليست لها أية اهمية ايقاعية كما سنرى.

أما قصيدة "هذا هو اسمي" فهي محاولة في التجريب الايقاعي، أقول محاولة في التجريب، لأنفي عنها طابع العفوية، بل اذهب الى ابعد من ذلك فاقول بان للمحاولة علاقة بمحاولة سابقة لبدر شاكر السياب مع الخفيف والرمل والرجز، على أساس تساوي المقاطع بين تفعيلاتها في قصيدته "جيكور أمي" وكل ما فعل أدونيس هو أنه أضاف الى الأبحر الثلاثة بحرين آخرين هما المديد والمتدارك، ويكفي أن يوجد المديد بين هذه الأبحر لتغرق القصيدة في الارتباك الايقاعي، بسبب ندرة استخدام هذا البحر قديما وحديثا. ولكونه واحدا من بين عدد من البحور التي لا تدخل في الثقافة الايقاعية العامة لجمهور قراء الشعر الحديث ومتذوقيه، يكفي دليلا على ذلك ان خالدة اشارت الى وجود البحر في حين ان محمد بنيس نفى ذلك. وما زاد الايقاع اضطرابا، أن جميع التفعيلات الأولى للاسطر تحتاج إلى جزء من تفعيلات الاسطر السابقة عليها، مما يدخل بالقاريء في متاهة مزدوجة تتوزع بين اكمال التفعيلات الناقصة، وبين التأكد مما اذا كنا ما نزال في هذا البحر أو ذاك، من بين الابحر الخمسة المستخدمة في القصيدة.

والواقع ان ادونيس قد انتبه الى هذه الحقيقة، فكف عن الكتابة بهذه الطريقة، بل إن واقع الحال ليشهد على أنه، خلال السنوات العشر الاخيرة، قد ركز على الكتابة بالبحر الواحد، ودليلنا على ذلك قصائده في ديوان "كتاب الحصار" ولا سيما قصيدته المتميزة (اسماعيل) التي تضاهي في طولها "هذا هو اسمي" ومع ذلك، فهي مكتوبة من بحر واحد هو الكامل، مع عناية بالقافية لا مزيد عليها. ولو كانت التجربة، من الأهمية، بالقدر الذي توهمه محمد بنيس وخالدة سعيد من قبله، لتمسك الشاعر بها أو لطورها لتشمل مزيدا من البحور، أو ليس هو الذي فعل ما لم يفعله شاعر عربي قط، حين مزج بين المتقارب ومخلع البسيط في مقطع شعري وجد فيه كمال خير بك نحتا جديدا للايقاع كما مر معنا.

ولا نكاد نصل الى عبد الله راجع، في دراسته لشعر السبعينيات في المغرب، حتى نجد انفسنا امام سؤال هام يمكن طرحه على الشكل التالي: هل على الباحث

في البنية الايقاعية، لمتن شعري لقطر من الأقطار العربية، ان يستخلص عناصر هذه البنية من المتن نفسه؟ أم مما كتب حول البنية الإيقاعية للشعر العربي المعاصر بشكل عام؟ بمعنى آخر ان المطلوب، من البحث في البنية الإيقاعية لمتن شعري خاص، هو التوصل الى نتائج تغني نتائج البحث في المتن العام، وتضيف إليها لا ان تأتي صورة طبق الاصل عنها.

أما ما دفعنا لطرح هذا السؤال فهو ما لاحظناه من ان النتائج المتوصل إليها، في بحث عبد الله راجع، لا تختلف في شيء عما نعرفه في البحوث التي تناولت البنية الإيقاعية للشعر العربي المعاصر بشكل عام، اللهم الا ما كان من نسبة مزايا هذه الاخيرة للبنية الايقاعية للمتن الشعري المغربي، خلال السبعينيات، من أجل اثبات تفوقه ايقاعيا على المتن الشعري المغربي في الستينيات أي أن المسألة، في نهاية الأمر، لا تعدو ان تكون مسألة تحيز لجماعة شعرية على حساب اخرى، لا سيما وان السيد الباحث هو من بين الشعراء المدروسين في الفترة السبعينية.

ودون إطالة، قد تقودنا الى التكرار، نكتفي بمناقشة النقط التالية التي سجلها الباحث لصالح المتن الشعري المغربي في السبعينيات.

1) يرى راجع "ان لجوء الشاعر المغربي الى المتدارك الخبب، مبرر بغنى هذا التشكل وتنوع وحداته الايقاعية" ان هذا الكلام، الذي يذكر برأي محمد النويهي في كون هذا البحر أقدر بحور الشعر العربي على تحمل النبر، كلام غير صحيح من الناحية العروضية المحضة، اذ غير صحيح، مثلا، أن تحولات التفعيلة في المتدارك اغنى منها في الرجز أو الكامل، بل ان الكامل يحتوي على أكثر من ضعف تحولات المتدارك، ثم ان كون تحولات هذا الاخير اكثر غنى لا يعني بحال، التخلص من البحور الاخرى، وأخيرا فإن افتراض صحة رأي راجع يعني، في جملة ما يعنيه، ان قصيدة مكتوبة بالمتدارك ستكون بالحتم أكثر غنى وتنوعا، وبالتالي أكثر جودة من قصيدة مكتوبة ببحر آخر. ولو صح هذا لما كان الشاعر الحديث بحاجة الى مزج المتدارك الأكثر غنى بغيره من البحور، كما لاحظنا ذلك في مقاطع لأدونيس، وكما سنرى اثناء حديثنا عن ظاهرة الإبدال.

2) وفي تبرير لجوء الشاعر المغربي في السبعينيات إلى المتدارك، يرى أن الايقاع الناتج عن تشعيث[85] فاعلن ينطبق على الدارجة المغربية، التي يغلب

عليها الحرف الساكن والمد في نهاية المفردة"[86].

إن هذا الكلام يعني ان طريقة النطق باللهجة المغربية الدارجة، هي التي جعلت شعراء المغرب في السبعينيات يتجهون إلى الاكثار من الكتابة بهذا البحر. والسؤال الذي يفرض نفسه الآن هو ما الذي دفع بالشعراء في الأقاليم العربية الأخرى وفي نفس الفترة لان يفعلوا الشيء نفسه؟ ودون ان يكون لهم إلمام بالدارجة المغربية؟ الواقع هو أن كل من له اطلاع على تاريخ حركة الشعر الحديث يعرف ان الرجز كان هو المهيمن خلال الستينيات، وأن المتدارك قد خلفه في هذه الهيمنة منذ السبعينيات، لاسباب من بينها ظهور قصائد جيدة من هذا البحر جذبت الشعراء اليها ومن بينها أيضا جهل أغلبية شعراء الجيل لاكثر بحور الشعر. على أن الرأي من أساسه لا ينطبق إلا على متوسطي الشعراء أما من عداهم فما زالوا يكتبون بمختلف البحور، علما بأن عددها متجمعة لايتعدى السبعة.

أما عن علاقة المتدارك باللهجة المغربية، فالرد عليه ربما كان داخلا في باب التعجب من أننا نتكلم بالمتدارك منذ زمن، دون أن نعلم.

3) يري أن الشاعر المغربي قد استطاع تنويع ايقاعاته، داخل القصيدة الواحدة، باللجوء الى المزج بين التشكيلات[87] ويعني بهذا الضرب من المزج مسألتين تتعلق احداهما بظاهرة الإبدال الوزني للوحدات، وقد رأينا كيف أن كمال ابا ديب قد نسب هذه الظاهرة لادونيس ولجماعة من شعراء الشام، وها نحن نرى راجع يعيد نسبتها إلى شعراء السبعينيات في المغرب، وسنرى في ما بعد أن ليس لهذه الظاهرة في ذاتها قيمة ايقاعية أساسا. أما المسألة الأخرى فتتعلق بالمزح بين البحور، وقد سبق أن رأيناها عند السياب وعند ادونيس، ونستطيع ردها الى ما أسماه أحمد زكي أبوشادي بالشعر الحر. والى ما قبل ذلك بقرون كما سيمر معنا قريبا.

وإذن فعبد الله راجع لم يأت بجديد في ما نسب من مزايا ايقاعية لشعراء المغرب في السبعينيات. وكذلك فعل كل الباحثين الذين تعرضنا لهم حتى الآن، خاصة في المجال التطبيقي. الأمر الذي يؤكد أن البحث في ايقاع القصيدة الحديثة يعاني في العمق، من أزمة حقيقية. أقول في العمق من أجل التمييز بين العروضي المحض، وبين العروضي في إطار التغطية البنيوية، لأن العروضي المحض يقدم

المسائل العروضية في حجمها الطبيعي، والعروضي المؤطر يقدمها في حجم أكبر منها، باعطائها ابعادا نظرية تتداخل فيها اسئلة اللغة باسئلة الذات، وأسئلة الواقع بأسئلة الكون، من أجل الوصول الى نتائج مرسومة سلفا. من هنا كان لابد لنا قبل محاكمة هذه المرحلة أن نتخفف من هيمنة اطارها البنيوي، وان ننظر الى إنجازاتها لايقاعية، في حجمها الطبيعي، عبر التحولات العروضية المحض، وبعيدا عن لتهويل النظري. وهذا ما قمنا به، بالفعل، فوجدنا أنفسنا أمام بنية إيقاعية ذات عناصر محدودة من حيث الحجم، وغير أصيلة من حيث الابتكار. فبعودة سريعة إلى تلك العناصر، في الدراسات التي مرت معنا، أمكن حصرها في عشرة عناصر، وأمكن تقويمها بعرضها على الإنجازات التي قام بها شعراء أو تيارات شعرية سابقة على حركة الشعر الحديث. فتبين بالملموس، أن تلك العناصر متضمنة في تلك الإنجازات، وألا جديد في البنية الايقاعية الجديدة وهذا بيان ذلك انطلاقا من مناقشة العناصر العشرة.

1) السطر الشعري

ويعني الكتابة بأسطر متفاوتة الطول، ومن هذا المنظور عرفت نازك الملائكة الشعر الحر بقولها: "الشعر الحر جار على قواعد العروض العربي، ملتزم لها كل الالتزام، وكل ما فيه من غرابة إنه يجمع التام والمجزوء والمشطور"[88] وهو تعريف سبقها إليه الشاعر خليل شيبوب منذ 1932 حين قال: "ان كل شطر من القصيدة في الشعر الحر، يرجع الى مثله من بحور الشعر أو مجزوئها أو مشطورها" [89] وواضح من التعريفين معا أن السطر الشعري ينبغي الا يتجاوز ثماني تفعيلات، أي أقصى ما يصل إليه عددها في البيت التقليدي. غير أن هناك تعريفا آخر يرجع الى سنة 1943 يتجاوز ذلك العدد حيث يقول: "والشعر الحر هو الذي لا يتقيد بعدد التفعيلات في البيت الواحد. فقد يتركب من تفعيلة واحدة وقد يكون تفعيلتين وقد تصل تفعيلاته الى ثماني أو عشر أو اثنتي عشرة"[90].

ومن البين أن هذا التعريف، على اقدميته، أكثر دقة، في التعبير عن واقع حال الكتابة بالأسطر المتفاوتة الطول، لا لأنه قد وصل بالسطر الى اثنتي عشرة تفعيلة فقط، ولكن لأنه لم يستثن التشكيلتين الخماسية والتساعية كما فعلت السيدة

نازك.

واذن فإن هذه الناقدة ليست أول من كتب قصيدة بأسطر متفاوتة الطول، لأن التعريفين السابقين لم يؤسسا على فراغ بل على قصائد معروفة لخليل شيبوب وعلى أحمد باكثير ومحمد فريد أبي حديد وغيرهم، الأمر الذي يقطع بأنها كانت على اطلاع كاف على انجازات جماعة أبو لو في هذا الباب، ولكنها آثرت تجاهل ذلك لاسباب ذاتية صرفة، يؤكد ذلك أنها قد أفردت في كتابها فصلا خاصا بعروض البند دون أن تشير إلى أن هذا الضرب من الكتابة الشعرية حافل بالتشكيلات التساعية، على نحو ما نجد في هذا البند الهزجي لعبد الرؤوف الجد حفصي[91] من شعراء القرن الحادي عشر الهجري، وقد آثرنا أن نثبته مع اسطر مجاورة. لنتبين كيف كان الناس يكتبون بأسطر متفاوتة الطول، منذ ذلك الزمن، دون تحرج من الرقم تسعة.

"وقلبي كلما دب الصَّبا الكَرْخِيُّ في البان فحاكى الغصن 7
منه العرقُ في النبْضْ
ولا بِدْعَ اذا اشتاق إلى أرْضْ 3
بها الكلُّ وكلُّ العالم البَعضُ 3
فمن لي أن يداني بي حظي النجف الأشرف كي أقضِي 9
به من قبل أن أقضي ما فات من الفرض..."

وينبغي ألا يفوتنا ما في الأبيات من وقوف على الحرفين الصحيحين، مما سماه كمال خيريك بالظاهرة الايقاعية الفريدة ونسبه لادونيس.

في مقدمة الطبعة الخامسة من كتاب قضايا الشعر المعاصر نقلت نازك عن عبد الرحمن الدجيلي مقطعا من شعر ابن دريد من شعراء القرن الرابع الهجري وعلقت عليه بما يفيد أن المقطع مكتوب بأسطر متفاوتة الطول ولكنها لم تشر الى احتوائه على سطرين من خمس تفعيلات هما:

أ- أحسبه يغير العهد ولا يحيد عنه أبدا

مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن مفتعلن

ب- فأستصعب أن يأتي طوعا فتأنيت أرجيه

مفاعيل مفاعيلن مفاعيل مفاعيل مفاعيلن

وهي لم تسكت عن هذه الإشارة، غفلة ولا خطأ لأنها لو صرحت للحقت بها خسارة فساد الذوق، الذي لا يستريح للرقمين خمسة وتسعة، الى جانب خسارتها الكبرى في إنها ليست أول من كتب شعرا حرا بأسطر متفاوتة الطول.

(3+2) الجملة الشعرية القصيرة + الجملة الشعرية الطويلة

وقد دفعنا للجمع بينهما عامل التشابه، من ناحية، لأن الجملة القصيرة إذا طالت أصبحت جملة طويلة، وعامل التبسيط المتمثل في الاستشهاد لهما معاً، بمقطع شعري واحد. وانطلاقا مما تقدمت الإشارة إليه من أن السطر الشعري قد يصل إلى اثنتي عشرة تفعيلة، فإن الجملة الشعرية القصيرة تبدأ من ثلاث عشرة تفعيلة لتصل إلى حدود الست عشرة تفعيلة، وما زاد على ذلك يعتبر جملة شعرية طويلة، شريطة أن تتكرر هذه الأخيرة عددا من المرات في القصيدة الواحدة، أو أن تتناوب عليها مع الأسطر والجمل الشعرية القصيرة. ولعل هذا المثال، من مسرحية اخناتون ونفرتيتي، المترجمة على يد علي أحمد باكثير، عام 1943، ان يوضح ذلك بالقدر الكافي(*).

1- طالما كانتْ تستَيقِظ ُفي الأسحارِ فَتكتُم أنفاسها

2- وتقبِّلُ ما بين عينيّ في رِفقٍ حتى لا توقِظني

3- وأسارِقُها الطَّرفَ حيناً فحيناً فألمحُ في عينيها ارْتعاشَ صبيٍّ

4- قد اخْتَلَسَ الحلوى من مَخدعِ جدَّتِه الشَّمطاء

5- وفي عينيها اغْتباطُ الطفلِ تملّى من ثَديِ أُمّه.

6- ثم يغزو التَّثَاؤُبُ فاها الجميلْ

(*) يوجد النص أيضا بكتاب "التيارات التجديدية في أوزان الشعر العربي" تأليف س موريه وترجمة سعد مصلوح.

7- ويلوذُ النعاسُ بأهْدَابها فتميلُ

8- الى جانبي وتعود الى نومها في طُمأْنِينةٍ وغراره

فالبيت الأول والثاني سطران شعريان يتكون كل منهما من ثماني تفعيلات من المتدارك. أما الأبيات5.4.3 فجملة شعرية طويلة تتكون من ثلاث وعشرين تفعيلة، وقد تم صب البيت الأول منها في الثاني والثاني في الثالث، عن طريق التدوير. أما البيت 6 فسطر شعري يتألف من أربع تفعيلات. وأخيرا يأتي البيتان 7-8 ليؤلفا جملة شعرية قصيرة من ثلاث عشرة تفعيلة، وقد تم صب البيت السابع في الثامن عن طريق التدوير. هكذا يكون المقطع الشعري مؤلفا من ثلاثة أسطر وجملتين إحداهما قصيرة والأخرى طويلة. وغني عن البيان أن هذه التقنية الايقاعية، هي أكثر تقدما من التقنية التي تعتمد على البحر التام مع مجزوئه ومشطوره. فاذا لاحظنا أن المقطع الشعري يتوفر على خاصيتين ايقاعيتين أخريين، هما التخلص التام من القافية، وتحول تفعيلة المتدارك في ضرب الجملتين الشعريتين الى فاعلاتن ثم فعلاتن في قوله: (ثدي أمه = فاعلاتن) (وغَرَارَهُ = فعلاتن) عرفنا لماذا تأخرت الكتابة بهذا الاسلوب الايقاعي بالنسبة لحركة الشعر الحديث، حتى أواخر الستينيات، ليظل العمل به جاريا حتى الآن، وهذا ما يعطي محاولة باكثير أهميتها البالغة في تطوير ايقاع الشعر العربي الحديث منذ ذلك الزمن البعيد.

4) الجملة الاستغراقية

وهي الجملة التي تستغرق القصيدة كلها، ايقاعيا. فلا يبقى ثمة مجال لمساهمة أي من السطر الشعري ولا الجملتين القصيرة والطويلة. وقد وقع الانتقال إليها، في الشعر العربي الحديث، بعد أن اثبتت الجملتان القصيرة والطويلة جدارتهما منذ أوائل السبعينات، وسميت بالقصيدة المدورة. وقد نضجت وأخذت شكلها النهائي على يد الشاعر العراقي حسب الشيخ جعفر. ولأنها قد ظهرت في أوائل السبعينيات، فقد تلقفها ناشئة الشعراء، في هذه الحقبة، من كل أنحاء الوطن العربي لينقلوا إليها كل مساوئ التجريب، وليدخلوا بها بحر الابهام من أوسع أبوابه.

وما يهمنا ههنا هو أن هذه التقنية التي قدمت، منذ زمن، على أنها إحدى الانجازات الايقاعية المتقدمة لحركة الشعر الحديث، هي في الواقع ليست كذلك، وإنما هي تقنية معروفة على الأقل منذ القرن الخامس الهجري فقد نقل ابن خلكان مقطوعة منسوبة لأبي العلاء المعري هذا نصها:[92]

أصلحكَ اللهُ وأبقاكَ

لقد كانَ من الواجبِ أن يأتِينا اليومَ

إلى منزِلنا الخاليّ

كي نحدث عهداً بكَ يا خيرَ الاخلاءِ

فما مِثلُكَ من غيَّرَ عهداً أو غَفَلْ

فالمقطوعة مكونة من ست عشرة تفعيلة، بحيث لو وجدت ضمن قصيدة أطول لاعتبرت جملة شعرية قصيرة، وفي أحسن الأحوال جملة شعرية طويلة، ولكن لأن المقطوعة عبارة عن رسالة مفتوحة إلى صديق، تبدأ بالدعاء له، ثم تلفت نظره الى واجب الحضور للاستيناس به، وتختم بالتذكير بما عرف به ذلك الصديق من وفاء لأصدقائه ومن بينهم الشاعر، فقد اعتبرناها جملة استغراقية، أي جملة استغرقت مضمون القصيدة ولو بهذا العدد المحدود من التفعيلات، في أسطر يصب بعضها في بعض عن طريق التدوير.

والواقع هو أننا إنما لجأنا إلى الاستشهاد بهذه المقطوعة، لسهولة الوصول عن طريقها الى الغرض، وإلا ففي شعر البند متسع لاعطاء مزيد من الأمثلة، التي تتجاوز إقامة الحجة على وجود الجملة الاستغراقية، إلى إثبات مزايا ايقاعية أخرى كما سنرى في هذا البند لعبد الرؤوف الجد حفصي، من شعراء القرن الحادي عشر الهجري[93].

يارسولَ الّله يا أكرمَ راقٍ فلكَ الفَخْرِ

ويا من بحماهُ نحتمي من نوب الدَّهرِ

ونستَعْدي بجَدْواهُ على حادثةِ الفقرِ

فأدنى سحٍّ يمناكَ على السائلِ كالنهرِ

ولا نَهْرَ
وعن نائله الْغَمرِ
روى القَطرُ عن البحرِ
وعن عامله العاملُ في الحَربِ
وعن أبْيَضه العالِمِ بالضَّربِ
رَوى القطر عن البحرِ
وعن عَزْمته الماضيَةِ الأمرِ
رَوى الفَتْح عن النَّصر
وعن طَلعَته الغَرَّاء يروي البدرُ في منْتَصفِ الشهرِ
فيا مولايَ أرجوكَ لذَنْبٍ أثْقَ الظَّهرِ
فما لي عملٌ أرجُو به الفَوْزَ لَدَى الحَشْرِ
سوى حُبِّكَ معْ حبِّ فتَى واساكَ بالنَّفسِ، وأعطاكَ يدَ
الطَّائعِ في حالَتِي الإسرارِ والجَهْرِ.
فكَمْ جرَّدَ في نَصركَ يا خيرَ النَّبِيِّين حُسامًا

تتكون الجملة الاستغراقية في هذا البند من إحدى وستين تفعيلة من تفعيلات الرمل، موزعة على أسطر يصب كل منها في الذي يليه عن طريق التدوير، الأمر الذي يضعنا أمام قصيدة مدورة بامتياز. غير أن اللافت للنظر هو أن جميع تلك الأسطر تنتهي بكلمة على وزن فعْل آخر حرف فيها الراء، كبحر ونهر ونصر ما عدا كلمتين ورد في آخرهما حرف الباء مما يوحي بأن ثمة نية في إقامة القافية، والسؤال الذي يطرح نفسه، في هذه الحالة، هو ما الفائدة من إقامة القافية ما دام التدوير وما يقتضيه من وفقات دلالية سيلغي دور القافية أو يكاد ؟ والجواب عن هذا السؤال لا يتطلب سوى شيء من المعرفة بتقنيات كتابة البند، فعلى الرغم من أن كل الذين كتبوا عن عروضه قد وصفوا شعراءه بالقصور المعرفي، فهم وحدهم الذين استطاعوا أن يحولوا، الى تقنية ايقاعية، علة من العلل التي تجري مجرى

الزحاف وهي الخزم أن زيادة سبب خفيف على أول تفعيلة في المقطوعة. وهي هنا "رسول الله" وليس "يارسول الله" الحاملة الخزم، وبذلك تصبح لدينا إمكانيتان ايقاعيتان لقراءة النص: احداهما رملية مدورة هي الحاملة للخزم، والأخرى هزجية تتحول فيها كلمات اواخر الأسطر الى اضرب رائية الروي، ما عدا ضربين اثنين كان الروي فيهما باء، وغني عن البيان ان القراءة الرملية المدورة، ستحول كل القوافي البارزة في القراءة الأولى الى قواف داخلية، وليس المهم الآن ان نتساءل عن أي القراءتين اقرب الى روح النص؟ بل المهم هو أن نسجل لشعراء البند قدرتهم على تحويل علة مهجورة الى تقنية ايقاعية عالية هي تقنية الجملة الاستغراقية وتقديمها على أنها أحد احتمالين يقابله احتمال آخر هو ايقاع الاسطر المتفاوتة الطول.

وإذا كان الاحتمال الأول قد استغرقت فيه الجملة الشعرية النص بأكمله عن طريق التدوير، وهو تقنية تفردت السيدة نازك باستهجانها خلافاً للجمهور، فإن الاحتمال الثاني قد تفاوتت فيه الأسطر بشكل كان للتشكيلة الخماسية والتساعية نصيب فيه كما يتبين من تقطيع السطرين التاليين.

وعن طلعَتهِ الغرَّاء يروي البدرُ في منتَصفِ الشَّهر
مفاعيلُ مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلُ مفاعيلن
1 2 3 4 5

سوى حبِّك مع حبٍّ فتًى واساك َبالنفسِ وأعطاك يدَ الطَّائعِ
مفاعيُل مفاعيلُ مفاعيلن مفاعيلُ مفاعيلُ مفاعيلُ
1 2 3 4 5 6

في حالتي الإسرار والجهر
مفاعيلُ مفاعيلُن مفاعيلن
7 8 9

كأن جمهور النقاد والشعراء المعاصرين، حين خالفوا نازك الملائكة في مسألتي التدوير والتشكيلتين الخماسية والتساعية، إنما كانوا يدافعون عن ذوق ترسَّخ مع شعراء البند منذ ثلاثة قرون.

5) القافية

بتأملنا للتحولات التي أصابت القافية لدى الشعراء المحدثين، نجدها في خطوطها العريضة لا تخرج عن النقط الاربع التالية:

1- القافية المرسلة: وهي الخالية من حرف الروي، وهي معروفة قبل مجيء حركة الشعر الحديث في ماسُمي بالشعر المرسل. ومن أمثلته الناجحة ترجمات علي أحمد باكثير لمسرحيات شكسبير، وقد مر معنا نموذج منها أثناء حديثنا عن الجملة الشعرية القصيرة والجملة الشعرية الطويلة، وهو صالح للاستشهاد به ههنا، غير أننا نؤثر أن نعطي مثالا أقدم سبق أن اقتبسنا منه بيتين لغرض وضحناه في حينه، ونسوق منه الآن هذه الأبيات المرسلة وهو، كما سبقت الاشارة، لابن دريد من شعراء القرن الرابع الهجري:

رُبَّ أخٍ كنتُ به مغْتَبِطَا

تمسُّكاً منِّي بالوَدِّ ولاَ

أحسبه يغير العهد ولا يحول عنه أبدا

ما حلَّ روحي جسدي

فلمَّا لجَّ في الغَيِّ إباءً

ومضَى منْهَمِكاً غَسَّلتُ إذ ذاكَ يَدِي منهُ

ليس من الضروري الإشارة الى أن المقطع يمزج بين الرجز والهزج، لأن لتلك الإشارة مكانا آخر، وبحسبنا الآن التأكيد على أقدمية ظاهرة الإرسال، وان ما جاء به شعراء الحداثة في هذا الباب ليس بجديد.

2 - القافية المتتابعة: وفيها يتوالى الروي على سطرين أو ثلاثة أسطر، ثم ينتقل الشاعر الى روي آخر ليفعل معه ما فعل مع الروي الأول أو ما يقارب ذلك، وقد عرفت هذه الطريقة من التقفية لدى الرومانسيين في ما سمي بالشعر الحر أو المنطلق، كما عرفت بكثرة عند شعراء البند، ومن أمثلتها فيه قول على ابن باليل الحسيني.

قدُّهُ يجْلُو علينا مَبْسماً لو يملِكُ البرقُ اختيارًا

قبَّل البرقُ ثناياهُ اضطرارَا

ثم خبِّرني بما يحكمُهُ الحاكمُ ما بين لثاليه

دَعِ الحُكْمَ لبَارِيهِ

سَمَا كلٌّ من الأمرينِ قَدْرَا

وعلاَ كلٌّ من الثغرِ وما يلفظ درا (94)

ولأن هذا النوع من التقفية المتتابعة يبدو بسيطا، فقد أدخل عليه الشاعر ضربا من التعقيد في البيتين الاوسطين، حيث صب عن طريق التدوير، حرف الروي من "لثاليه" و "باريه" في البيت الموالي لتصبح القافيتان داخليتين، مما يضع بين تتابع القافية في البيتين الأولين والأخيرين فاصلا ايقاعيا مختلفا، يرتفع بالمقطع الى مستوى ايقاعي لا ترقى إليه عادة تقنية التتابع، الأمر الذي لم ينتبه إليه شاعر كبير في أوج شهرته في الستينيات، هو عبد الوهاب البياتي حين أكثر من استخدام تقنية التتابع دون تدوير، في ديوانه (سفر الفقر والثورة).

وقد يجمع الشاعر بين التتابع والتناوب، في المقطع الواحد أو في القصيدة الواحدة، على هذا النحو من شعر خليل شيبوب من جماعة أبو لو(95).

1- هدءَ البحرُ رحيباً يملأ العين جلالاً

2- وصفاَ الأُفُق ومالتْ شمسُهُ تَرْنو دَلالاً

3- وبدا فيه شراعٌ

4- كخيال يَتمشَّى

5- في بساطٍ مائجٍ من نسْجِ عُشبِ

6- أو حَمَام لم يجدْ في الرَّوْضِ عُشًّا

7- فَهْوَ في خوفٍ ورعبٍ

فالبيتان 1و2 متتابعان، والأبيات 4-5-6-7 متناوية، أما البيت 3 فمهمل ليس له ما يتجاوب معه من قوافي المقطع. وللاهمال أهمية ايقاعية خاصة منشأها مخالفة التوقع كما سنرى.

هكذا يتبين أن الشاعر الرومانسي قد فطن الى ما في القافية المتتابعة من رتوب، فحاول أن يتجنبه باللجوء الى التناوب، أما شاعر البند فقد أضاف اللجوء الى الفواصل المدورة، ولم يزد الشاعر الحديث على أن يحذو حذوهما في أحسن أحواله.

3 - القافية المركبة: وهي أنجح أنواع التقفية في الشعر الحديث، حيث يبدأ الشاعر بقافية ثم يتركها ليعود إليها، ثم تظل تتردد هنا وهناك إلى أن يجعل منها خاتمة القصيدة. وخير مثال لتوضيح هذه التقنية هو أنشودة المطر لبدر شاكر السياب، حيث تظل كلمة مطر تتردد عبر جسد القصيدة لتشكل في النهاية خاتمتها، وقد وجدنا في شعر البند قصيدة تسير على النهج نفسه مع بعض الفروق التي تضفي على هذه التقنية في البند شخصيتها الخاصة يقول نصر الله الحائري من شعراء القرن الثاني عشر الهجري: (96)

1 - سلاماً ما شَذَى الزَّهر
2 - وقدْ باكَرَهُ القَطَرُ
3 - ولا العودُ على الجمرِ
4 - ولا نغمتُه المطربةُ النفْسِ
5 - ولا العِقْدُ من الدُّرِّ
6 - على جيدِ مَهَا الإنْسِ
7 - ولا زهرُ نجومِ الأُفقِ مذ فارَقَها البدر
8 - ولا وشْيُ الطَّواويسِ ولا الخَمْرُ
9 - وقد ناوَلَها السَّاقي بكأْسٍ يشبِهُ النَّجمَ، ولا الوصلُ، وقد جادَ به الحِبُّ
10 - بُعَيْدَ القَطْعِ والهَجْرِ
11 - ولا مبسِمُه الأشْنَبُ وهُوَ اللُّؤْلُؤُ الرَّطْبُ
12 - ولاريقُ العَذارَى العذبُ أبهى من تحيات نطاقُ الحَصْرِ عنها فاقَ تُهْدَى للْفَتَى النَّدْبِ

13 - عَلِيٍّ ذي السَّجايَا الغُرِّ من أقلامُهُ(*)
14 -وتُبدي الأنجُمَ الزُّهْرَ بِلَيلِ النَّفْسِ في أُفْقِ سَمَا الطُّرْسِ
15 - وتجْلُو الزَّهرَ في الأوراقِ مهما أُمطرتْ حِبرَا

فأكثر القوافي ترددا في هذا النص، هي الرائية التي زِنَتُها فعْلن كزَهْر وقطْر، وهي على قسمين مجرورة وقد توجت أربعة أسطر هي 1-3-5-10، ومرفوعة وقد توجت ثلاثة أسطر هي 1-7-8 يلي هذه القافية، في الترتيب، السينية وزنتها هي الأخرى فْعلن كنفس وطرس، وقد توجت ثلاثة أسطر هي 4-6-14 وأخيرا تأتي القافية البائية المرفوعة، على الزنة نفسها، لتتوج السطرين 9-11.

والملاحظ هو أن الشاعر قد وزع هذه القوافي، على جسد القصيدة، بشكل جعل القارئ على استعداد لتقبل أية قافية تدخل في هذا النسق، بل إن تقدمه في القراءة سيجعله يفترض قافية بعينها في مكان بعينه لتأتي الاستجابة المريحة أو المخالفة المزعجة، ولكن الشاعر يعرف بسليقته أن الاستجابة إذا تكررت أوقعت في الإملال، ومن ثم فقد زرع في القسم الأخير من النص ثلاثة أسطر تخالف النسق الذي سارت عليه القصيدة في أولها ووسطها هي الأسطر 12-13-15. ومعلوم أن ورود المخالفة، بعد أن يكون نسق التقفية قد استقر في ذهن القارئ، يصبح له مردود شبيه بمردود الاستجابة، ولعل أقصى مكسب يمكن أن يحققه شاعر هو أن يصل بقارئه إلى أعلى قدر من الغبطة عن طريق الاستجابة لتوقعه حينا، ومخالفة ذلك التوقع حينا آخر، وتلك تقنية أخرى من التقنيات التي اتقنها الشاعر العربي في تعامله مع القافية قبل مجيء حركة الشعر الحديث بمئات السنين.

6) اختلاف الاضرب

الأصل في أضرب القصيدة الواحدة هو الثبات. أي أن يلتزم الشاعر باحدتحولات التفعيلة، من أول القصيدة الى آخرها، وقد لاحظت السيدة نازك [97] أن الشعراء المحدثين لم يتقيدوا بهذه القاعدة، فعابت عليهم ذلك بما يفيد أنهم أول من خرج على سنة الثبات في هذا الشأن، والحقيقة هي أن الشاعر عندما تخلص من وحدة حرف الروي باستخدام القافية المرسلة لم يعد بإمكانه أن يتقيد بشيء في

(*) تنقص السطر كلمة أخرى بالوزن والمعنى

ما يخص آخر السطر الشعري، لاسيما إذا تعلق هذا الأمر بالامكانيات المتاحة عروضيا للتفعيلة، ومن ثم فقد ارتبط اختلاف الاضرب بمسألة تطور القافية، فعندما كانت القافية الموحدة هي القاعدة في كتابة القصيدة، كان من الطبيعي أن يجمع الشاعر مع وحدتها وحدة الضرب.

أما وقد تنوعت القوافي أووقع الاستغناء عنها، فلا بأس حينئذ من اختلاف الاضرب، وهذا ما حصل فعلا لشعراء البند في مثل قول صالح الجعفري:

تجلَّى أمس للعشَّاق فاجْتَاحَ قلوباً شفَّها الوجدُ　　مفاعيلن

وزادَتْها التَّباريحُ شُجونَا　　فعولن

فمارَقَّ ولاَ لاَنْ　　مفاعيلْ

ولا جازَى بإحْسانْ [98]　　مفاعيلْ

وما حصل لشعراء جماعة أبو لو، في مثل قول علي أحمد باكثير:

ذاك ابنُ خالي الوغْدُ كانَ يريدُ أن يغتالَ زَوْجِي　　متفاعلاتن

عودي دُموعِي الرُّعَّنَ عودي يادُمُوعُ لَمَنْبَعِكْ　　متفاعلن

أخطأت حِينَ دفعْته لِيدِ السُّرورْ [99]　　متفاعلان

فشعراء الحداثة لم يفعلوا سوى ما فعل من سبقهم الى تنويع القافية وارسالها ومن ثم فقد كان لابد لهم أن يَقعوا في تنويع الأضرب كما وقع فيه من سبقهم، أما ما زعموه من سبق في هذا الموضوع فليس بوارد كما بينا.

7) المزج بين البحور

شكلت مسألة المزج بين البحور ميزة من المزايا التي اعتاد نقاد الحداثة الشعرية نسبتها الى الشعراء المحدثين، وقد رأينا كيف أن أنصار ادونيس يعلون من شأن قصيدة "هذا هو اسمي" التي استخدمت بحورا عديدة من بينها الخفيف والرمل والمديد والمتدارك على حساب قصيدة بورسعيد لبدر شاكر السياب، التي اكتفت بالمزج بين بحرين فقط هما الخفيف والسريع.

والغريب في أمر هؤلاء النقاد- ومعظمهم ممن ادركوا أحمد زكي أبا شادي وتعرفوا على مجلة أبو لو ان أحدا منهم لم يشر الى مشروع الرجل في المزج بين البحور في القصيدة الواحدة مما كان يسميه في ذلك الوقت بالشعر الحر. كما لم يشيروا الى ردود الفعل التي أثارها ذلك المشروع لدى شباب الشعراء حيث أخذوا يكتبون على هديه قصائد أقرب ما تكون الى الشعر الحديث كما هو الشأن في هذا المقطع لخليل شيبوب من قصيدة الشراع"[100]

إنَّهُ غَيمةٌ سرَتْ في سماءِ	الخفيف
قد صَفَتْ زُرقَتُها	الرمل
لكنَّما هذا جَناحُ طَائِرْ	رجز

وواضح أن ما يهمنا نحن ليس هو اعادة الاعتبار لمشروع تاريخي لتجديد الشعر العربي، بمقدار ما يهمنا تأكيدُ أن مسألة المزج بين البحور مسألة أقدم من السياب وادونيس، بل أقدم حتى من أحمد زكي أبي شاذي نفسه اذ أن أقدم نص نتوفر عليه في هذا الباب يرجع إلى القرن الرابع الهجري في قول ابن دريد [101].

ربَّ أخٍ كنتُ به مغْتَبِطا
أَشُدُّ كفِّي بِعُرى صُحْبَتِهِ (رجز)
أحسبهُ يُغيِّرُ العهدَ ولا يحولُ عنهُ أبَدَا

فاسْتَصْعِبُ أن يأتِيَ طوْعاً فتأنَّيتُ أُرجِّيه (هزج)
فلما لَجَّ في الْغَيِّ إباءً ومضَى منْهَمِكاً غَسَّلتُ إذْ ذاكَ يَدِي منهُ.

وإذا تذكرنا ما سبق أن مر معنا من أن شعراء البند كانوا يستخدمون تقنية الخزم، وهي زيادة سبب خفيف على أول تفعيلة في القَصيدة، ليتحول البحر من الهزج الى الرمل على هذا النحو:

رسولَ اللّه يا أكرمَ راقٍ فَلَكَ الفَخْرِ	رسولَ اللّهِ يا أكرمَ راقٍ فَلَكَ الفخر
ويا من بِحِماهُ نَخْتَمي من نُوَبِ الدَّهرِ	ويا من بِحِماهُ نَخْتَمِي من نُوَبِ الدهر
ونستعدي على حادِثَةِ الفقرِ.. الخ[102]	ونستعدي على حادِثَةِ الفقر.. الخ
هزج	رمل

وإذا تذكرنا ذلك تبين لنا أن مسألة المزج بين البحور مسألة قديمة وأن الشاعر الحديث لم يأت فيها بجديد اذا نحن استثنينا النزعة المكشوفة الى التجريب وهي نزعة تنطوي على إحساس بالغ بالقصور.

8) البحورالمركبة

وهي البحور التي يشاع أن الشاعر الحديث قد هجرها إلى البحور الصافية المكونة من تفعيلة واحدة. أقول يشاع، لان الشاعر الحديث لم يلبث أن عاد إلى هذه البحور محاولا تطويعها للطريقة الجديدة في الكتابة. ولا يهمنا إن كانت هذه العودة، قد تمت تحت ضغط احساس قوي بأن الشاعر الحديث قد تخلى عن الكتابة بجملة هامة من بحور الشعر، وحبس نفسه في سبعة أبحر بعد ستة عشر بحرا كانت متاحة للشاعر التقليدي، بل ما يهمنا هو أن هذه العودة انما تمت لفائدة التجريب من أجل التجريب، لالفائدة الابداع بتلك الأبحر المهجورة. يدل على ذلك أن السياب وهو أكثر المستخدمين للبحور المركبة قد علّق على احدى محاولاته قائلا [103] اذا كان 3(فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن)=3 فاعلاتن +3 مستفعلن +3 فاعلاتن، فإن الفرضية التي تقوم القصيدة موسيقيا عليها صحيحة"، لأن علاقة الشاعر بالايقاع عامة علاقة تحكمها العفوية ولايمكن بحال أن تقوم على الفرضيات المسبقة.

ولا تختلف محاولة أدونيس عن محاولة السياب بسوى الامعان في التجريب عن طريق استخدام مزيد من البحور وعن طريق التدوير خاصة في (هذا هو اسمي)، أما الطريف في الموضوع فهو أن كل هذه المحاولات إنما هي تكرار لمحاولات سبق أن قام بها دعاة الشعر المرسل. يكفي دليلا على ذلك هذا المقطع من ترجمة محمد فريد أبي حديد لمسرحية يوليوس قيصر لشكسبير من الخفيف"[104].

قيصرُ قدْ أتى بأسرَى كثارٍ ... وحَبانا فداءَهُمْ أمْوالاَ
ملأتْ بالغنَى خزائنَ روماَ ... أبهذا ترونَ قَيْصَرَ يطغَى
كان إمَّا يرى المساكين تبكي ... يذرفُ الدمعَ رأفةً ولعَمْرِي
إن قلب الطغاة عاتٍ صليبُ
أرأيتُمْ تلكَ الغَداةَ وأنَّا ... يومَ عيدِ الرَّبيعِ إذْ قدْ شَهِدْتُمْ
كَيْفَ قدَّمتُ نحوهُ التَّاجَ أرجُو ... لوْ تَلقَّاهُ بالقَبُولِ ثَلاثًا
فأباهُ أكانَ ذَلِكَ حِرْصًا

فالملاحظ هو أن شطر الخفيف يقوم في المقطع مقام التفعيلة، وانه يتكرر عددا من المرات تحدده الجملة الشعرية المكونة ههنا من الاشطر بدل التفعيلات، هكذا يكون المقطع مكونا من ثلاث جمل شعرية، طول الأولى اربعة اشطر، والثانية ثلاثة، والثالثة خمسة، وقد تكونت هذه الجمل، عن طريق العلاقة النحوية بين الأشطر لا عن طريق التدوير. فجملةُ ملأتْ في أول الشطر الثالث هي نعت لـ«اموالاً» وجملة ان قلب الطغاة جواب قسم للعمري، وهكذا... بحيث يصبح العمل الشعري مكونا من مجموعة من الجمل الشعرية القصيرة والطويلة خلافاً لعمل السياب المعتمد على الشطر ونصفه ولعمل ادونيس المعتمد على الجمل الاستغراقية عن طريق التدوير.

واذن، فنحن أمام نوعين من التدوير الخاص بالاشطر الشعرية (البحور المركبة) تدوير تركيبي ينتج الجمل الشعرية، وهو ما يميز عمل أبي حديد، وتدوير عروضي ينتج الجمل غير المتجانسة، بسبب تعدد البحور واختلاف الأشطر طولا وقصرا، وقد تفرد بهذا النوع من التدوير أدونيس، والثابث الذي لا جدال فيه هوان الجمل الشعرية بجميع أنواعها، بما في ذلك الجمل المكونة من الاشطر بدل التفعيلات، موجودة في الشعر العربي قبل اجتهادات السياب وادونيس كما هو واضح.

9) ظاهرة الابدال

نعني بظاهرة الابدال ما سبقت الاشارة إليه من إبدال (فاعلن) ب (علِنْ فَا)، في القصيدة الواحدة، وان شئت فقلْ الانتقال فيها من المتدارك إلى المتقارَب، وقد اعتبرها كمال أبو ديب كبرى مزايا الشعر الحديث الايقاعية، حيث خصص لبحثها

دراستين نشر احدهما في كتاب "في البنية الايقاعية"[105] ونشر الاخرى في كتاب "نظرية الخفاء والتجلي"[106] ودون ان نعطي أهمية للتهويل الذي أحاط به الدارس هذه الظاهرة الادونيسية أوّلاً، والشامية أخيرا، فسنكتفي بمناقشة بعض الشواهد التي احتج بها، ونسوق بعض الشواهد الأخرى لنتبين بالملموس، ألاَّ أساس من الصحة لهذه الظاهرة[107].

ولنبدأ بالأسطر المستشهد بها من شعر ادونيس حيث قطعها الباحث على هذا الشكل:

1 - ذَاهِبًا أَتَفَيَّأُ بيْنَ البَراعِمِ أَبْني جَزيرَهْ

فاعلن فعِلن فعِلن فاعلن فعِلن فاعلاتن

2 - أصِلُ الغصنَ بالشُّطوطْ

فعِلن فاعلن فعولْ

3 - ألبسُ الدَّهشةَ الأخيرهْ

فاعلن فاعلن فعولن

وواضح أن الشاهد عنده في السطر الثاني، حيث حذفت نون فعولن وسكن ما قبلها فأصبحت فعولْ وذلك جائز وفي السطر الثالث حيث وردت فعولن سليمة ليصح بها الاستشهاد، وليتأكد أن ظاهرة الابدال موجودة فعلا، ولكن الأمر ليس كذلك لأن بالإمكان تقطيع البيتين على الشكل التالي:

أصِلُ الغصن بالشطوط

فعِلاتن متفعلان

ألبس الدهشة الأخيرة

فاعلاتن متفعلاتن

إن السطرين وفق هذا التقطيع من مجزوء الخفيف «فاعلاتن مستفعلن» وقد تحولت مستفعلن في السطر الأخير الى متفعلاتن عن طريق الخبن والترفيل، وبذلك لا يبقى مكان لفعولن في الاسطر الثلاثة جميعها، ومن ثم فلا مكان لظاهرة الابدال، وكل ما هناك أن المقطع يمزج بين بحرين: المتدارك في السطر الأول مع

ضرب مرفَّل. ومجزوء الخفيف في السطرين الباقيين.

أما شاهده من قصيدة ممدوح عدوان (وتمر المدينة برقا) فلنا فيه رأيان نسوقهما بعد إثبات الشاهد:

قلتُ دَعْني تحلَّقَ حولي شبابٌ من الفقر صاروا لصوصًا وصاروا
من الهَمِّ جمعَ سَكَارَى، فقلت سلامًا لكَنْزِي الثَّمينْ
رأيتُ الطفولَة تحملُ أضرحةً وتُفَتِّشُ عن ساهِرٍ يشْتَري ورقَ اليانصيب.
وعن دَرَجٍ لِيَنامَ عليهِ، فقلتُ سلامًا لأبنائيَ المُقْبلينْ.

يتلخص الرأي الأول في مسايرة الباحث بقراءة كلمة الثمين ساكنة، ليكون السطران المرتبطان بالتدوير قبلها من المتدارك، والسطران الباقيان بعدها من المتقارب، غير أننا نختلف معه في نتيجة التحليل، لأنه يعتبر الانتقال من المتدارك إلى المتقارب إبدالا، ونحن نعتبره مزجا بين بحرين، لأننا لا نرى مبررا لاعطاء الانتقال بين هذين البحرين دون غيرهما ميزة الظاهرة.

أما الرأي الثاني فينطلق من قراءة كلمة الثمين بكسر النون، لينتهي الى أن المقطع كله يتكون من جملة شعرية طويلة تتأسس على التدوير، وجميع تفعيلاتها من المتدارك.

وإذن، فكل ما يمكن أن يعتد به في هذا الشاهد، هو امكانية القراءتين بدل القراءة الواحدة، وقد سبق أن رأينا في شعر البند ما يماثل ذلك، عند استخدامهم لتقنية الخزم للخروج من الهزج الى الرمل. أما النتيجة التي نخلص إليها من القراءتين، فهي إما "الجملة الطويلة" أو "المزج بين البحور" وهما اسلوبان عروضيان معروفان قبل مجيء حركة الشعر الحديث كما سبق أن بينا.

والطريف في الموضوع هو أن عكس المسألة يعطي النتيجة نفسها، خلافا لما ذهب إليه الباحث. *أي أن الانتقال من فعولن الى فاعلن يعطي إما جملة من المتقارب،* أو المزج بين البحرين كما هو واضح من قول الشاعر[108].

1 - وأنتِ على شرْعَةِ الصَّمتِ أغمضتُ عَينَيكِ قبل الصَّلاةِ

2 - وقبلَ مباشَرَةِ الدَّفنِ، ثُم الْتَقَينا على حافَةِ النَّهرِ:
3 - وجهُك لافتةٌ في الشوارِع
4 - صوتُك كان الإشارةَ
5 - واجهْتُ ثانيةً مَصْرعِي
6 - كانَ بَيْني وبينَ رُماةِ الطَّوارقِ صمتُك
7 - كان القطارُ يفتِّتُ وَجْهِيَ يرسُمُ في كلِّ شقٍّ هُوِيّهْ

يجري المقطع على المتقارب الى ان يصل كلمة مصرعي في السطر الخامس ليضعنا أمام اختيارين: ان نقف على الجزء (رَعي) من كلمة مصرعي وزنته «فعو»، وذلك جائز، لننتقل بدء من السطر السادس الى المتدارك. وتكون النتيجة ان المقطع يمزج بين بحرين ولا مكان فيه للإبدال، والآخر هو ان نضيف (رعي) في آخر السطر الخامس الى (كا) من أوّل السادس عن طريق التدوير، لنحصل على (رعى كا) المساوية «لفعولن»، وتكونَ النتيجة ان المقطع يتكون من جملة شعرية طويلة من المتقارب لامكان فيها للابدال أيضا. والخلاصة هي أن هذه المزية الايقاعية الهامة التي تفرد بها شعراء الشام، وعلى رأسهم أدونيس، ليس الى التسليم بها من سبيل. وما هو موجود انما هو المزج بين البحور أو الجملة الشعرية الطويلة. وقد أقمنا الدليل من قبل على وجودهما في الشعر العربي قبل مجيء حركة الشعر الحديث.

10) فاعلُ في حشو الخبب

يمكن القول مبدئيا، بأن ورود فاعلُ في حشو الخبب هو العنصر الوحيد من بين عناصر البنية الإيقاعية الجديدة، الذي لم نقع على مثيل له في انجازات الشعراء السابقين على حركة الشعر الحديث. أقول مبدئيا، لأن هذه الحقيقة لن تغير شيئا مما سبقت الإشارة إليه من محدودية تلك البنية في الحجم وعدم اصالتها في الابتكار، لان شذوذ عنصر واحد من عشرة عناصر لا يغير من القاعدة شيئا، بل الشاذ في مثل هذه الحالة هو الذي لا حكم له، هذا من الناحية المنطقية العامة، أما من الناحية العملية فيمكن أن نناقش السيدة نازك الملائكة التي نسبت لنفسها هذا

الانجاز من عدة وجوه:

1 - القول بأن أذنها العربية المدربة هي التي هدتها الى ذلك مردود لسببين، احدهما ان التسليم بذلك يعني ان الأذن العربية المدربة للسيدة نازك هي أذن مثالية لم يتقدم لها نظير منذ الجاهلية حتى الآن، والآخر هو ان صحة هذه الدعوى تضعها أمام مسؤولية قومية كبرى تتمثل في واجب استخدام هذه الأذن السحرية من أجل تطوير جميع البحور، لا ان تقف بالتطوير عند بحر واحد هو الخبب.

2 - احتجاج السيدة نازك لرأيها بكون «فاعلُ = فعِلن» لأن كلا منهما هي عكس الأخرى مردود أيضا، لسببين، أحدهما ان ثمة كثيرا من التفعيلات يصدق عليها ما يصدق على هاتين التفعيلتين دون أن تتوفر على امكانية استخدمها في بحر واحد كما هو الشأن بالنسبة لمستفعلن التي هي مقلوب مفاعيلن، وكذلك متفاعلن مع مفاعلتن، والسبب الآخر هو أن المهم ليس هو تساوي عدد الحركات والسكنات في كل من فاعلُ وفعِلن، بل المهم هو موقع هذه الحركات والسكنات في كل منهما، وإلاَّ فان كلا من مستفعلن وفاعلاتن متساوية في عدد الحركات والسكنات، ولكن احدا لم يجمع بينهما في بحر واحد.

3 - باحالة نازك المسألة برمتها على جمهور الشعراء والنقاد لقبولها أو رفضها، أثارت قضية تستحق النقاش، فقد بادر كل من عز الدين اسماعيل ومحمد النويهي(109) إلى الاعتراف بأن الجمهور قد قبل هذه الصيغة في حشو الخبب، ثم تبين انها موجودة في شعر أدونيس ولدى شعراء آخرين اقل شأنا الأمر الذي جعل المسألة تحظى بشكل من أشكال القبول العام، غير ان لنا في هذا الرأي رأيا آخر نعززه بما يلي:

1 - نحن نعتقد أن ادونيس ليس حجة في الموضوع، لانه كما مرّ معنا، لم يترك بابا من أبواب الخرق العروضي إلا طرقه في سنوات التجريب الأولى.

2 - أمّا عز الدين إسماعيل ومحمد النويهي فقد احتكما الى نصوص كتبت في الخمسينيات واوائل الستينيات، حين كان الاحتكاك بهذا البحر جديدا "يؤكد ذلك انهم حين اقبلوا على الكتابة به اقبالا لافتا منذ أواخر السبعينيات حتى الآن، حيث زاد احتكاكهم به وقل ورود الظاهرة المدروسة بالتدريج حتى اختفت تماما قبل أكثر من عشر سنوات مما يدل على ان المسألة تتعلق بخطإ عروضي أو بمحاولة في

التجريب لم يقيض لها النجاح.

3 - لاصحة لما زعمته السيدة نازك من أن استخدام فاعل في حشو الخبب يزيد ايقاع البحر سعة وليونة يكفي للتدليل على ذلك مقارنة البيتين المستشهد بهما من شعرها وهما:

كانَ المغربُ لونَ ذبيحِ

فاعل

والأفقُ كآبة مجروحِ

بهذا المقطع لأحمد عبد المعطي حجازي حيث يستخدم التفعيلات الطبيعية للبحر:

وأنا خنجرُ طالعٌ، أم هلالٌ تحدَّر بين التَّرائبِ

حتى اخْتفَى في الدَّوائِبِ

ثم اغْتَدَى جسداً وارْتَدى جَسَدا

ليتبين كيف يترقرق النغم في أبيات حجازي، حتى لتكاد كل كلمة أن تتجسد ايقاعيا في تفعيلة من مثل قوله: اغْتَدى جَسَداً وارْتَدَى جَسَدا، وكيف يتعثر الإيقاع في مثل قولها (مغرب لون ذبيح) [فاعل، فاعل] حيث يقع الساعد، وبالطبع فاننا لم نكن لنلجأ الى هذه المقارنة لولا اننا قد رأينا الناقدة تعتمد على ذوقها الخاص حتى في حل أكثر المشاكل استعصاءً.

هكذا يتبين أن السيدة نازك حين راهنت بحماسها المعهود على هذه التفعيلة (فاعلُ)، في حشو الخبب، إنما راهنت في الواقع على فرس خاسر، وان القدماء شعراء وعروضيين، لم يخسروا شيئا حين اهملوها.

وبعد ان انتهينا من الحديث عن هذه النقط العشر، المحدودة حجما وغير الأصيلة ابتكارا، هل نستطيع ان نقول بأن هذه هي البنية الايقاعية الجديدة التي ملأت الدنيا وشغلت الناس ما يقارب الثلاثين عاما، تخللتها آمال عريضة في ان كل العقبات التي تقف في طريق الشعر العربي قد أزيحت، وأن رياح الحداثة قد هبت عليه من كل الأبواب أو نقول بأن تلك الآمال قد ذهبت كلها مع التغطية

الموسيقية والتغطية البنيوية ولم يبق، امامنا ، بعد كشف الغطاء سوى بنية ايقاعية تعاني من أزمة ذاتية بسبب ما أثبتناه من أنها لم تأت بجديد، وأزمة عضوية انعكست عليها من أزمة يعاني منها الشعر العربي الحديث نفسه.

لقد انتبه بعض الشعراء وبعض الدارسين الى هذه الأزمة، بالشكل الذي وصفناه أو بأي شكل آخر، وحاولوا تجاوزها بأحد اختيارين، أولهما الاعتماد على البصري بدل السمعي، أي بإقحام لعبة السواد والبياض، وتسخير النقط والفواصل وعلامات الترقيم لتوزيع الدلالة بصريا على جسد القصيدة. وبالطبع فإن هؤلاء لم يضيفوا شيئا الى جوهر البنية الايقاعية سوى انهم استبدلوا بالتغطية البنيوية تغطية سريالية دادائية، تعطي أهمية كبرى لمتعة البصر على حساب متعة السمع. ومعلوم أن ما هو مطلوب من النص الشعري انما هو امتاع الروح بالشعرية لا بالزخرفة، إذ لو صح العكس لكان الرسامون والخطاطون من أعظم الشعراء في العالم، ولما كان لكل من أحببنا من شعراء قديما وحديثا مكان في هذه العظمة.

أما الاختيار الثاني فيتعلق بالعودة الى قصيدة النثر، وهي عودة يرفضها منطق التاريخ الذي لا يعيد نفسه، ومنطق الواقع الذي حكم عليها بالموت بعد أن استبدل بها كبار كتابها فنونا أدبية أخرى، كالمسرح على يد محمد الماغوط والرواية على يد جبرا ابراهيم جبرا.

إن الاختيارين معا، لم يتبلورا بعد بالقدر الكافي، ومن ثم فإن اعتبارهما مرحلة ثالثة من مراحل تطور البنية الايقاعية الجديدة سابق لأوانه.

والثابت الذي لاجدال فيه ، هو أن البنية الإيقاعية الجديدة لم تعد تحمل أي جديد. وأن حركة الشعر الحديث التي اعتمدت في ثورتها الشاملة على الثورة في مجال الإيقاع، قد وصلت الى الأفق المسدود، الأمر الذي يؤكد ان البحث في حداثة الايقاع مرتبط ارتباطاً جدليا بالبحث في الحداثة الشعرية بصفة عامة، وذلك ما نرجو ان نحققه في الفصول القادمة.

الهوامش

1- ط. دار العلم للملايين. بيروت 1974

2- الشعر العربي المعاصر ط 1 دار الكاتب للطباعة والنشر 1967 ص 63

3 - انظر المبحث الخاص بالتشكيلة الخماسية في كتابها "قضايا الشعر المعاصر" ط7 دار العلم للملايين بيروت 1983

4 - ص 66 من المرجع السابق الذكر

5 - انظر كتاب "ادب وفن" لأمين الريحاني ط 1 دار الريحاني للطباعة والنشر بيروت 1957 ص 45

6 - مرجع سبق ذكره ص 83

7 - ع. إسماعيل سبق ذكره ص 67

8 -ع. اسماعيل سبق ذكره ص 69

9 - أنظر رأيه بالتفصيل في العدد الخاص بالشعر الحديث من مجلة الآداب البيروتية لعام 1955 واعيد نشره في كتاب "في الثقافة المصرية" بالاشتراك مع عبد العظيم انيس.

10 - انظر "شعرنا الحديث إلى أين "دار المعارف 1958 القاهرة ص 46 من ط.1

11 - حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ط1 دار الشرق - بيروت 1983 ص 270

12 - مرجع سبق ذكره ص 63

13 - شعرنا الحديث الى أين ص 21 م سبق ذكره

14 - أنظر الفصل المخصص للنبر من كتابه (قضية الشعر الجديد) معهد الدراسات العالية بالقاهرة 1964

15 - انظر (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب) دار العودة بيروت ط1 عام 1979.

16 - القصيدة المغربية المعاصرة - منشورات عيون - الدارالبيضاء 1987

17 - قضية الشعر الجديد. معهد الدراسات العالية القاهرة 1964 ط 1 ص 106

18 - موسيقى الشعر العربي دار المعرفة القاهرة سنة 1968 ص 66
19 - نفسه ص 67
20 - الفكر العربي المُعَاصر عدد 26 عام 1983 ص 73
21 - الفكر المعاصر سبق ذكره ص 73
22 - نفسه ص 72
23 - نفسه ص 73
24 -نفسه ص 74
25 - موسيقى الشعر العربي - سبق ذكره ص 85
26 - قضية الشعر الجديد - مرجع سبق ذكره انظر الفصل المخصص للنبر
27 - انظر في البنية الايقاعية - مرجع سبق ذكره.
28 - أنظر بشأنها "موسيقى الشعر العربي" محمد شكري عياد وهو مرجع سبق ذكره "وحركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر" لكمال خير بك: مرجع سبق ذكره.
29 - موسيقى الشعر العربي ص 83 سبق ذكره
30 - ص 245 من "قضية الشعر الجديد" سبق ذكره
31 - ص 331 من "حركة الحداثة" سبق ذكره
32 - ص 333 نفسه
33 - نفسه ص 345
34 -"في البحث عن لؤلؤة المستحيل" دار الفكر الجديد - القاهرة 1988
35 - نفسه ص 66
36 - نفسه ص 70
37 - قضية الشعر الجديد ص 235 مرجع سبق ذكره.
38 - حركة الحداثة ص 333 مرجع سبق ذكره
39 - ص 330 من حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر مرجع سبق ذكره
40 - مجلة فصول مجلد 6 عدد 4 سنة 1986 ص 188
41 - كمال خير بك ص 343 مرجع سبق ذكره
42 - موسيقى الشعر العربي ص 51 مرجع سبق ذكره
43 - كمال خير بك ص 335 مرجع سبق ذكره
44 - نفسه ص 345
45 -نفسه ص 346
46 - في البنية الايقاعية ص 211 م سبق ذكره
47 - نفسه ص 215

48 - المرجع والصفحة.

49 - نفسه ص 48.

50 - نفسه ص 53.

51 - نفسه ص 71.

52 - نفسه ص 100.

53 - مجلة فصول ص 196 مرجع سبق ذكره.

54 - في البنية الايقاعية ص 327 مرجع سبق ذكره.

55 - في البنية الايقاعية ص 192 مرجع سبق ذكره.

56 -المرجع والصفحة.

57 - المرجع والصفحة.

58 - نفسه ص 193.

59 - ص 188 من مجلة فصول مرجع سبق ذكره.

60 - حركة الحداثة ص 44 مرجع سبق ذكره.

61 - نفسه ص 280.

62 - مجلة الفكر المعاصر ص75 مرجع سبق ذكره.

63 - المرجع والصفحة.

64 - "الشعر العربي الحديث" الجزء الثالث-دار توبقال - الدارالبيضاء 1990 ص 115.

65 - القصيدة المغربية المعاصرة - منشورات عيون 1987 بالدار البيضاء.

66 - حركة الحداثة ص 46 مرجع سبق ذكره.

67 - نفسه ص 43.

68 - حركة الحداثة ص 267 مرجع سبق ذكره.

69 - نفسه ص 286.

70 - حركة الحداثة ص 189 م سبق ذكره.

71 - المصدر والصفحة.

72 - المصدر والصفحة.

73 - حركة الحداثة ص 294 م سبق ذكره.

74 -حركة الحداثة ص 293 م سبق ذكره.

75 - انظر "الفكر العربي المعاصر" ص 74و 75 م سبق ذكره.

76 - الشعر العربي المعاصر ج 3 ص 136م سبق ذكره.

77 - نفسه ص 138.

78 - من كلمة على غلاف ط1 من ديوان "المسرح والمرايا" لادونيس.

79 - الشعر العربي الحديث ج 3 ص 136 م سبق ذكره.

80 - نفسه ص 133.

81 - نفسه ص 136.

83 - الشعر العربي المعاصر ج 3ص 136.

84 - نفسه ص 139.

85 - ان تتحول فاعلن في ضرب المتدارك الى فاعلان.

86 - القصيدة المغربية ص 156 م سبق ذكره.

87 - القصيدة المغربية ص 156م سبق ذكره.

88 - قضايا الشعر المعاصر ص 120م سبق ذكره.

89 - مجلة ابولوع 3 مقدمة قصيدة الشراع.

90 -مجلة الرسالة ع. 538 السنة الحادية عشرة في ندوة بحضور ابي شادي وخليل شيبوب وسهير القلماوي

91 - انظر كتاب "الايقاع في الشعر العربي" لمصطفى جمال الدين منشورات النعمان بالنجف ط 2 عام 1974.

92 - وفيات الاعيان 143/2 في ترجمة مظفر بن ابراهيم الغيلاني الضرير.

93 - ص 243 من الايقاع في الشعر العربي م سبق ذكره.

94 - ص 250 من "الايقاع في الشعر العربي" م. سبق ذكره.

95 - قصيدة الشراع مجلة ابولو العدد 3 السنة 1عام 1932.

96 - ص 269 من "الايقاع في الشعر العربي" م سبق ذكره.

97 - انظر مبحث "اختلاف الاضرب" "في "فضايا الشعر المعاصر"م سبق ذكره .

98 - ص 261 ص "الايقاع في الشعر العربي" م. سبق ذكره وورود أيضا في ص 146 من كتاب عبد الرحمن الدجيلي عن "البند".

99 - ص 179 من "الايقاع في الشعر العربي" وهي من رواية روميو وجوليت القاهرة 1946 ترجمة على أحمد باكثير.

100 - مجلة أبولوع. 3ـ1932 قصيدة الشراع.

101 - ص 7 من "قضايا الشعر المعاصر" م. سبق ذكره.

102 - ص 273 من "الايقاع في الشعر العربي" م. سبق ذكره.

103 - شناشيل ابنة الجلبي ط 1 دار الآداب بيروت 1964.

104 - سلسلة اقرأ عدد 17 ص 92.

105 - مرجع سبق ذكره.

106 - نشر دار العلم للملايين بيروت 1979.

107 - يرى كمال أبو ديب أن الابدال يتحقق بالانتقال من فاعلن الى فعولن وليس العكس ولكني تذكرت

في قصيدة "الدارالبيضاء" لأحمد المجاطي ما يثبت ان الانتقال من فعولن الى فاعلن ممكن ولكن ضمن الشروط التي ذكرناها أي أن النتيجة إما مقطع مدور من المتقارب أو المزج بينه وبين المتدارك ولا وجود في الحالتين لظاهرة الابدال.

108 - ص (82-83) من ديوان الفروسية منشورات المجلس القومي للثقافة العربية الرباط 1987.

109 - انظر مسألة فاعل في حشو الخبب في كتابيهما سابقي الذكر.

الفصل الثاني

بنية اللغة

عود على بدء

إذا كانت النتيجة التي انتهينا إليها في الفصل الأول من هذا البحث تعني بالوضوح الكافي أن حركة الشعر الجديد لم تأت بجديد في مجال الإيقاع. فإن أقل ما سيترتب على ذلك هو أن هذه الحركة لم تنشأ عام 1948 كما هو معروف وبإجماع الدارسين، وإذا كان الأمر كذلك فمتى بدأت هذه الحركة؟ وهل بدأت بالثورة على واحد من مكونات العمل الشعري كالإيقاع أم عليها مجمعة؟ وهل بالإمكان أصلا، أن تقوم حداثة شعرية، في إطار الإيقاع، دون أن تفجر هذا الإيقاع لتبني لنفسها إيقاعا جديدا؟ وهل يكفي أن نقوم بتجميع الاجتهادات الإيقاعية المتفرقة عبر عصور الشعر المختلفة، لاستحداث بنية إيقاعية جديدة تصلح أساسا لقيام حركة شعرية حديثة في الشعر العربي المعاصر؟

الواقع هو أننا لم نكن بحاجة الى هذه التساؤلات كلها، لو لم نجد النقاد والباحثين في الشعر العربي الحديث، بمن فيهم الشعراء أنفسهم، يلحون كل ذلك الإلحاح، على أن البنية الإيقاعية الجديدة إنما قامت على أنقاض البنية الإيقاعية التقليدية، وأن ثورتهم الإيقاعية العظيمة كانت الخطوة الأولى في سبيل دخول صرح الحداثة من بابه الواسع. وما ذلك إلا لإيماننا العميق بأن عظمة الشعر في كل زمان ومكان لاتتحقق بمجرد ثورة الشعراء على القوانين العروضية، قديمة كانت أو حديثة. وإنما تتحقق تلك العظمة بما تزخر به إبداعاتهم من شعرية، لأن الشعرية لاتتوقف على الإيقاع وحده، مهما حاولنا تثوير قوانين هذا الإيقاع لتتجاوز أو تتخطى أو تفتت ما كان معروفا قبلها من ضوابط وقوانين. ولعل أكبر خطإ وقع

فيه النقاد والباحثون، وحتى الشعراء المحدثون، هو أنهم برغم الشعارات التي أكدوا من خلالها عدم الفصل بين الشكل والمضمون حينا، وبين الدال والمدلول حينا آخر، قد تعاملوا مع البنية الإيقاعية الجديدة كما لو أنها جزيرة معزولة في بحر الحداثة، فكأن هاجسهم الخفي وهم يكتبون عن بنيتهم الإيقاعية الجديدة إنما كان نسف عروض وإقامة عروض جديد، بحيث يمكن القول بأن وراء كل واحد منهم يكمن خليل صغير، يدل على ذلك، بالوضوح الكافي، العناوين الفرعية لأبحاثهم فمن "نحو بديل جذري لعروض الخليل" الى "الأسس اللغوية لموسيقى الشعر" الى "الشعر الحر ظاهرة عروضية" إلى غير ذلك مما يؤكد أن المهمة لم تكن هي القيام بعمل نقدي هدفه الكشف عن شعرية الإيقاع. بمقدار ما كان البحث عن بدائل لم تستطع إلغاء عروض الخليل، فاكتفت بالتنويع عليه. هكذا وجدنا أنفسنا أمام جملة من البدائل سبق أن تعرفنا من بينها على السطر الشعري والجملة الشعرية والجملة الاستغراقية (القصيدة المدورة) الى غير ذلك، مما فصلنا القول فيه من قبل، ولايهمنا الآن إلا من زاوية هامش الحرية الذي وقع الزعم بأن هذه البدائل تتمتع به وتوفره للشاعر، دون أدنى تساؤل عن العلاقة بين حضور الحرية وغياب الشعرية في تلك البدائل، وعن السر في السكوت عن هامش الحرية المزعوم، حين كان الناس يكتبون بهذه البدائل قبل مجيء حركة الشعر الحديث.

المهم هو أننا الآن أمام بيت شعري وبدائل إيقاعية تشكل في مجموعها، البنيتين التقليدية والجديدة. وأن أيا من البنيتين لاتملك أن ترفع شعرا ساقطا، أو تجعل من شاعر خامل شاعرا نابها. بمعنى آخر، يمكن اعتبار البنيتين معا، إطارا صوتيا مجردا يمكن توظيفه بوصفه ثقافة إيقاعية مشتركة بين الشاعر والمتلقي، تملك إمكانية توزيع المادة اللغوية في أبعادها التركيبية والمجازية والرمزية وتقديم الدلالة، بكثافتها وعمقها وشموليتها بكيفية مقبولة لدى المتلقي. ولكنها لا تكتسب شعريتها من كونها بنية جديدة أو بنية قديمة، وإنما تكتسبها من شعرية اللغة والدلالة في تفاعلهما الحي، غير أن هذا الضرب من التفاعل لايحدث اتفاقا ولا مصادفة، بل يتوقف قبل كل شيء على القدرات الفردية الاستثنائية للشاعر، تلك القدرات التي تبدأ بسليقة تعرف، بحدسها الخاص، متى تنتهي اللغة ومتى تبدأ الشعرية، وبوعي يميز بالدقة الكافية، بين كثافة الرسالة الشعرية، وعمقها وشموليتها، وبين هشاشتها المتكئة على استيراد بلاشرط، أو على انغلاق يحجِّم

التجربة وينسف الجسور المفتوحة أبدا، من أجل حوار الإبداعات، كطريق الى حوار أعمق مع العالم نفسه. وإذن فإن البنية الإيقاعية التي قدمت لها من طرف كتب النقد الحديث، على أنها مصدر الحداثة في الشعر العربي المعاصر، لم تعد تستطيع اليوم أن تجهر بمثل ذلك الطموح بل أقصى ما يمكن أن تطمح إليه هو أن تستمد بعضا من شعريتها مما وصفناه بالتفاعل الحي بين بنية اللغة وبنية الدلالة في الشعر العربي الحديث، والسؤال الذي يبرز الآن، ليتجه بالبحث نحو الدهاليز الأخرى لأزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، هو هل كانت بنية اللغة وبنية الدلالة أفضل حالا من البنية الايقاعية لهذا الشعر؟ ذلك ما سنحاول الإجابة عنه في ما يلي من هذا البحث.

البداية

اعتاد الباحثون في لغة الشعر الحديث، أن يبدأوا حديثهم عنها بمقدمة تصور حالة اللغة قبل حركة الشعر الحديث، وهذا أمر طبيعي يفترضه التطور، الذي يعني قبل كل شيء الانتقال من حالة إلى حالة، أما ما ليس طبيعيا فهو أن تستغل هذه الفرصة لإصدار أحكام حاسمة، على شعراء كبار من أمثال أحمد شوقي، لصالح شعراء آخرين من أمثال جبران، لتكون النتيجة النهائية لصالح أدونيس. والغريب هو أن أهم من أقر هذه السنة هو أدونيس نفسه، في الجزء الثالث من كتابه "الثابت والمتحول" الذي يحمل عنوان "صدمة الحداثة"[1] فقد كان أهم من وصف شوقي بالمحاكاة والتقليد، ثم نسب انطلاقة الحداثة الى جبران من أجل التقليل من دور السياب ونازك، ولقد اقتفى أثره بعد ذلك كلٌّ من خالدة سعيد التي وصفت "عودة شوقي الى التراث، بالموقف اللاتاريخي الذي يعلي من شأن إنتاج حقبة تاريخية معينة، على حساب حقب أخرى" [2] ووضعت جبران في الطرف المقابل تماما حيث تقول: "جاء جبران كريح تهب معاكسة للتيار النهضوي، ذلك التيار الذي كان التفاتا نحو نقطة مضيئة من الماضي التفات قبول فتقديس فتقليد" [3] وجاء بعدها كمال خير بك الذي وصف إنتاج شعراء النهضة بأنه" رزح تحت وطأة الموروث إلى درجة انسحاق الحس البصري ذاته، فالوردة أصبحت نخلة، والروضة أصبحت مهمهاً. والمدينة مضارب خيام، ومن هنا ينبع هذا القاموس الشعري الذي ينتمي

الى عالم لم يكن عالمهم "[4] وقال عن جبران: "لقد قام بتحرير الكلمة العربية من قوالبها الخانقة، وتمكينها من استباق الوجود، فخلق بذلك للأجيال القادمة تراثا لغويا ثمينا، سواء في تنوع مفرداته وتعابيره الجديدة أو في بنائه وصياغة عباراته[5].

بعد كمال خير بك يأتي محمد بنيس ليؤكد الأطروحة نفسها، يقول عن شوقي "أقصى ما بلغه هذا الشاعر هو ترجمة بعض المخترعات التي تذكر بالمرحلة الأولى من الحداثة الأوربية" [6].

وعن البارودي وجبران يؤكد "وخلافا للبارودي الذي يستنبط من المتداول، فإن جبران يسلك مسلك البحث عن معجم مغاير، مصادره متنوعة: الكتاب المقدس النصوص العربية الصوفية.. وبذلك يكون الشاعر صوت الأمة التي في قلبها جوع وعطش وشوق إلى غير المعروف"[7] وبالطبع فلم يفت أحدا من النقاد الثلاثة أن يخص أدونيس بحصة الأسد فيما يتصل بالابتكار والخلق في ميدان اللغة، وبالحماس نفسه الذي رأيناه. في الفصل الأول، حين كان الأمر يتعلق بالإيقاع، الشيء الذي يؤكد أن المسألة أكبر من شوقي ومن جبران، ومن عصر النهضة ورومانسية ما بين الحربين، لأنها تتعلق بالحداثة نفسها، أو على الأصح، بتحويل مشروع الحداثة برمته لصالح واحد أو أكثر من شعرائها، وكل شيء في سبيل هذا الهدف يهون.

وما نريد أن نؤكده، ههنا، هو أن مشروع شوقي الشعري لم يكن ليختزل في شعار العودة الى التراث، كما لم يكن لهذا الشعار أن يؤول تأويلا قدحيا يحصر مهمة الشاعر في نسخ التراث وتشويهه، فقد استطاع شوقي في كثير من القصائد التي استوحى فيها التراث أن يعيد بناء هذا التراث في ضوء رؤية خاصة، تكفي الإشارة هنا إلى معارضاته المتميزة [8] للبحتري وابن زيدون وأبي البقاء الرندي وغيرهم، حيث هدم أبنية وأقام أخرى مختلفة تركيبا ودلالة ورؤية، إضافة إلى إشراك المتلقي، لا في عملية البناء فحسب، بل حتى في عملية الهدم بسبب معرفة ذلك القارئ السابقة بالعمل الشعري المشتغل عليه. ان التراث هنا لايبقى سجين العصر الذي أبدع فيه، بل يصبح قابلا لأن يحيا حياة جديدة، في عصر لاحق. وهذا ما جعل بعض المذاهب الأدبية الحديثة تتساءل عن الدور الحقيقي للمؤلف، بل

تذهب في كثير من الأحيان الى إنكار هذا الدور[9] لأن ما نكتب من قصائد إنما هي بنات وحَفيدات لقصائد سابقة. لقد كان شوقي واعيا بمزالق التعامل مع التراث بأن ابتعد عن النقل الحرفي، واستبدل به استيحاء روح النص ليحفِّز به قدراته الإبداعية قبل أن ينتقل إلى خلق نص جديد.

لتأكيد ما قلناه تجنباً للإطالة نكتفي بتحليل سريع ودال لثلاثة نماذج من شعره:

1) مررْتُ بالمسجد المحزُون أسألُهُ ... هل في المُصلَّى أو المحْراب مَرْوانُ
تَغيَّر المسجدُ المَحَزونُ واختلفتْ ... على المَنائر أحرارٌ وعُبْدانُ
فلاَ الأذانُ أذانٌ في مَنارته ... إذا تَعالى ولاَ الآذانُ آذانُ[10]

2) هذه الرَّبوةُ كانتْ مَلْعبا ... لشبابَيْنا وكانتْ مَرْتَعا
كَم بنَينا من حصاها أربُعا ... وانْثَنَيْنا فمَحَوْنا الأربُعا
وخَطَطْنا في نَقَا الرَّملِ فلَمْ ... تحفظِ الريحُ ولا الرَّملُ وعى [11]

3) أبا الهَوْل طالتْ عليكَ العُصُرْ ... وبُلِّغتَ في الأرض أقصَى العُمُرْ
فيا لدَةَ الدَّهر لا الدهرُ شـ ... بٌّ ولاَ أنتَ جاوَزْتَ حدَّ الصِّغَرْ
إلامَ رُكوبُكَ مَتْنَ الرِّما ... ل لطَيِّ الأصيل وجوْب السّحَرْ
تُسافرُ منتقلا في القُرو ... نِ فأيَّانَ تُلقي غبَارَ السَّفَرْ
ابيْنَكَ عَهْدٌ وَ بَيْنَ الجبا ... ل تَزُولاَن في المَوْعد المُنْتَظَرْ [12]
تَهزَّأتَ دهراً بديك الصبا ... ح فنقَّرَ عَيْنَيْكَ فيمَا نَقَرْ
أسالَ البياضَ وسلَّ السوادَ ... وَأوْغَلَ منْقارُهُ في الحُفَرْ

في النموذج الأول يعارض شوقي قصيدة أبي البقاء الرندي في رثاء الأندلس، بقصيدة كتبها لمناسبة زيارته لدمشق بعد نكبتها، والملاحظ هو أنه، باستثناء الوزن والقافية، فإن المقطع الشعري لا يحفل بشيء مما تمتلىء به قصيدة أبي البقاء، من استسلام للقدر وحث على أخذ العبرة من طبيعة الزمن الغدار (من سرَّهُ زَمنٌ سَاءَتْهُ أزمانُ) بل ليس ثمة أية إشارة تصل بين ما حصل في الأندلس، وما حصل في دمشق، بل على العكس نجد الشاعر ينتقل من دمشق الفجيعة إلى دمشق العز، ممثلة في نموذج إنساني هو مروان وما تعكسه شخصيته من ظلال المجد والبطولة

والمنعة، وفي نمذجة طقوسية تتمثل في المسجد الأموي والمصلى والمحراب والمنائر والآذان، ولم يكن انتقال الشاعر يهدف الى رسم صورة للعز يضعها الى جانب صورة المذلة، لتعميق الفجيعة، ولكنهُ قلب الصورة نفسها من صورة للعز إلى صورة للهوان، عن طريق وضعها في إطار استفهام انكاري، هل في المصلى أو المحراب مروان؟ "فكان ذلك كافيا ليضع العبيد مكان الأحرار على منارات المسجد فلا يبقى ثمة أذان ولا آذان.

إن ما فعله شوقي ههنا إنما هو نوع من أنواع التناص إنه ذلك النوع الذي يستحضر فيه الشاعر واقعا (أو واقعة) تاريخيا ماضيا، فيوظفه، عن طريق المحاورة والتحوير، للتعبير عن واقع راهن. ومزية هذا النوع هو أنه يمنح ادوات الخلق الشعري قدرة هائلة على التوصيل، بسبب توظيف المخزون العاطفي لثقافة مشتركة بين المبدع والمتلقي.

في النموذج الثاني لشوقي نجد نوعا آخر من التناص هو ذلك النوع الذي يوظف نصا شعريا، أو أكثر، من أجل نقل تجربة خاصة، قد تكون لها علاقة بالتجربة في النصوص الموظفة، لكنها علاقة لاواعية، تحقق ذاتها دون علم من الشاعر: أو بوعي ضبابي يملأه اليقين بأنه يخلق شيئا مغايرا حتى إذا انتهى العمل عرف بخبرته كيف يمحو أوجه الشبه ليقدم عملا مستقلا فريدا.

عندما نقرأ هذا المقطع لشوقي ستقفز لامحالة، لأذهاننا بعض التعابير الواردة في بيتين لذي الرمة رسم فيهما صورة لنفسه، في بعض عشيات الحسرة والضيق بعد غياب من يهوى، فقال:

عَشيةَ مالي حيلةٌ غيرَ أنَّني ... بجَمْعِ الحَصَى والخَطِّ في التُّرْب مولعُ
أَخُطُّ وَأمحو الخَطَّ ثم أعيدُهُ ... بكَفَّيَ والغربانُ في الدَّارِ وُقَّعُ [13]

فههنا الخط في التُّرْب، وهناك الخط في الرمل، وهنا جمع الحصى وهناك البناء بها، وهنا محو الخط وهناك محو الأربُع. لكننا عند التأمل نجد أن شوقي قد وضع الصورة في إطار اللعب والحب البريء (هذه الربوة كانت ملعبا لشبابنا وكانت مرتعا) والسعادة التي تصرمت من بين الأصابع بسبب (الريح التي لم تحفظ والرمل الذي لم يَعِ) في حين أن ذا الرمة قد وضع الصورة، في إطار من الحسرة

والضيق في غيبة من يهوى (عشية مالي حيلة)، وطعَّمها بسواد أَغْرِبَةِ الشؤم وهي تملأ الدار بنعيبها.

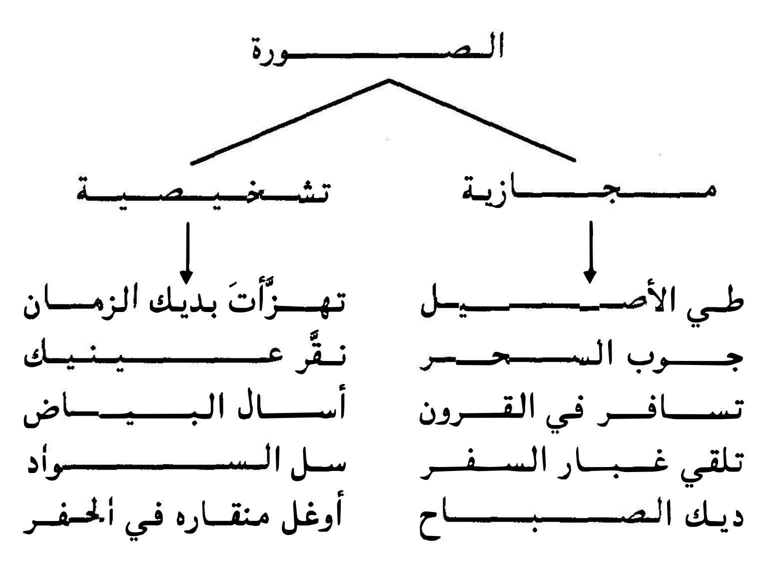
هذا الفارق في صياغة الصورة بالتشديد على توزيع اللونين الأسود والوردي فيها، قد انعكس على كل من الإيقاع وطريقة الخطاب، فمن حيث الإيقاع بنى شوقي مقطعه على بحر الرَّمَلِ، وجعل الرَّوِي عينا مفتوحة، خلافاً لذي الرمة الذي استخدم البحر الطويل مع عين مرفوعة في الروي، أما الخطاب فقد ورد عند شوقي على لسانه مع ليلى (هذه الربوة كانت مرتعاً لشبابينا).

أما عند ذي الرمة فقد ورد بضمير المتكلم في غياب من يهوى.

وبذلك تكون عناصر الاختلاف في الصورتين، أكثر من عناصر الاتفاق، الأمر الذي يمنح كلاً من الصورتين استقلالهما وتفردهما، في إطار إمكانية اغتناء الصور الجديدة بالصور القديمة.

وبالطبع، فإن توظيف التراث على النحو الذي وصفناه في النموذجين السابقين، إنما هو الأسلوب الأثير عند شوقي حين يكون الموضوع ذا صلة بالتراث، فإن لم يكن كذلك لجأ إلى أسلوب خاص، يتميز بالوضوح والرغبة لا في توصيل الكثافة الدلالية بما تزخر به من عمق، بل بالإمتاع الناتج عن استخدام المجاز استخداما لايقع دون عتبة الفهم فيأتي فجّاً غير ناضج، ولا يتجاوزها إلى حدود الإبهام، وهذه ميزة لايمتلك أسرارها إلا الشعراء الكبار من أمثال شوقي، ولعل في النموذج الأخير من النماذج التي اخترناها لتحليل لغة هذا الشاعر ما ينهض دليلا على ذلك.

إذا كانت الرسالة الشعرية في هذا النموذج تتكون من فكرتين، تتمثل الأولى في سفر أبي الهول في الزمن، وقد هيمنت هذه الفكرة على البيتين الأولين، أما الأخرى فتتمثل في انتصار الزمن على أبي الهول بفقئ عينيه، وتشغل البيتين الأخيرين، وإذا كان بالإمكان إجمال الفكرتين معا في فكرة واحدة هي: الزمن أكبر من كل إبداع حضاري، فإن الكثافة الدلالية لتلك الرسالة، إنما استمدت عمقها من كثافة التصوير في المقام الأول، إذ نجد الأبيات الأربعة تحتوي على نحو من عشر صور بين مجازية وتشخيصية، على نحو ما هو مبين في هذه الخطاطة:



وإذا كانت هذه الصور جميعها قد أفصحت بشفافية عالية لاتحتاج إلى شرح، عن الكثافة الدلالية والجمالية للمقطع، فإن الواجب يفرض علينا أن ننوِّه، على الأقل، بالطرافة النادرة في عبارة -ديك الزمن- و -غبار السفر- الذي يتطاير من الضرب في الزمن بدل الضرب في الأرض (المكان). كما لايفوتنا أن نشير إلى العناية بالتنغيم، عن طريق المقابلة بين عبارتين على هذا النحو:

لطي الأصيل	←	وجوب السحر
تهزأت بديك الزمان	←	فنقر عينيك
اسأل الصباح	←	وسل السواد

هذا الاحتفال الشديد بإيصال الرسالة الشعرية، عن طريق التصوير والتشخيص والتنغيم، دون وقوع في التبسيط المُخلّ، أو تجاوزه إلى الإبهام، ودون أدنى اتكاء على الأساليب المحنطة، هو ما يجعلنا نميل إلى أن تصنيف الرجل في خانة العودة إلى التراث، بالشكل القدحي الذي رأينا نماذج منه في مستهل هذا الحديث، يعتبر ظلما كبيرا لشاعر كبير.

غير أننا ولكي لانسقط في الدفاع عن التقليد، كما يسميه أدونيس، نرى أن نختم حديثنا، عن شوقي، بإحدى السقطات اللسانية لأدونيس نفسه، في معرض حديثه عن قصيدة «المساء» لخليل مطران: «لكن إذا قسنا عصرية القصيدة بمدى انتشارها بين الناس كانت هذه القصيدة أقل عصرية من أية قصيدة لشوقي»[14]

مؤكدين أن الاهتمام البالغ بتوصيل الرسالة الشعرية هو إحدى المهمات الكبرى في حياة الشاعر الحقيقي، ومن ثم فإن بإمكاننا أن نحدس بأنَّ عدد قراء الشعر في زمن شوقي، أكثر منهم، في زمن أدونيس، مع أخذ كل من النمو الديمغرافي والنمو الثقافي بعين الاعتبار.

يبقى أن أؤكد شيئاً هامّاً هو أن شوقي الذي تحدثت عنه، ههنا، ليس هو ذلك الشاعر الذي كتب كل ذلك الركام الشعري المنسوب إليه، من ملاحم ومسرحيات وشعر للأطفال إضافة إلى الأغراض الشعرية المعروفة، لكن شوقي الذي أعنيه إنما هو الذي كتب عددا قليلا من القصائد الجميلة، مع عدد آخر من المقاطع الشعرية المبثوثة في قصائده الطوال وفي مسرحياته على وجه التحديد.

إن هذه القصائد مع تلك المقاطع، لو جمعت في ديوان، لكان فيه من الشعرية ما يؤهله للارتفاع إلى مستوى الحداثة على الأقل بالطريقة التي تأهل بها كل من أبي تمام وأبي نواس.

في ما يتعلق بما نسب إلى جبران من «أهمية حاسمة في تأسيس أفق الحداثة الفنية»[15] فيمكن أن يناقش من ناحيتين: من حيث الجوهر، ومن حيث الاستراتيجية. فأما من حيث الجوهر، فليس صحيحا أن ما كتب جبران من شعر يمكن أن تكون له كل هذه الأهمية، لأنه من حيث الكم قليل. أما من حيث الجودة فهو ليس أجمل من شعر أبي ماضي، ولا أعمق من شعر ميخائيل نعيمة. أما إذا أخذنا بعين الاعتبار زعمهم بأن المعنيَّ بالأمر هنا هو شعرية كتابته النثرية فالرد على ذلك متأت من أن جبران ليس أول ولا أفضل من كتب نثرا ذا نَفَسٍ شعري، فقد فعل ذلك أمين الريحاني وميخائيل نعيمة، ثم ما رأيكم في توفيق الحكيم ونجيب محفوظ؟ وما تنطوي عليه أعمالهما المسرحية والروائية من شعر عظيم، ولماذا لم يكن لهؤلاء جميعا نصيب في تأسيس الحداثة أو حتى إعادة تأسيسها، بالطبع نحن نعرف أن مثل هذا النصيب يشترط له أن تتوفر لهم قبل العطاء الشعري العظيم «ظاهرة من مستوى آخر، تتمثل في تجاوز القديم العربي، وصهره في قديم أشمل يوناني - مسيحي - كوني، وفي التعبير تبعا لذلك بطرق وأشكال لم يعرفها القديم العربي وأنكرها شعراء النهضة»[16]. وإذن فإن موقف كل النقاد والشعراء الذين رأيناهم يتسابقون لتنصيب جبران مؤسسا للحداثة، إنما يستند إلى

أن جبران في نظرهم هو أول من خلص اللغة العربية من هيمنة المقدس المستمد من علاقتها بالقرآن، تلك العلاقة التي أفقدتها القدرة على الحركة والفعالية وأهَّلَتْهَا للجمود والتحجر والتحنيط، حيث أصبحت بحاجة لمن يصهرها في قديم أشمل يوناني مسيحي كوني، وهذا ما لم يستطع كل من كتاب النثر الكبار أن يضطلع به. وإذن فجبران إنما هو أول مؤسس للحداثة، لا لأنه كتب شعراً حديثاً، ولكن لأنه كتب بلغة عربية تستمد أصولها من الفكر اليوناني واللاهوت المسيحي في أبعادهما الكونية.

نأتي الآن إلى الجانب الاستراتيجي للأهمية الحاسمة لتأسيس جبران للحداثة، لنلاحظ أن ثمة قاسماً مشتركاً بين كل الكتابات التي أسندت لجبران هذا الدور، يتمثل هذا القاسم في أنها إنما تسند له هذا الدور في إطار تاريخي سابق عن الحداثة نفسها، بمعنى آخر. إنه مؤسس لحداثة لم تؤسس، عمليا وباعترافهم جميعا، إلا بعد وفاته بما يقارب العشرين عاما. فما السر إذن في هذه العملية التي تبدو أشبه ما تكون بالكذب على التاريخ؟ الواقع هو أن الشاعر عندما يصبح مؤرخا للشعر سيجد نفسه لامحالة بين أمرين، إما أن يقول الحقيقة التي تضعه في حجمه الحقيقي، أو يجاري أهواءه بالكذب على التاريخ، ليتخلص لنفسه الحجم الذي يرتضيه، هذا ما حصل بالفعل لأدونيس عندما انتهى من جمع مادة كتابه «صدمة الحداثة»[17] لقد فوجئ بالجهود الحقيقية المبذولة من قبل الحركات الشعرية السابقة على حركة الشعر الحديث، كما فوجئ ببعض الجهود الفردية التي لايمكن التنكر لها أو تجاوزها، ولا شك أن المفاجأة كانت كبيرة، وأنها احتاجت إلى استخدام كل ما يملك من ذكاء، حتى جاء الحل في شكل شخصية معيارٍ مهمتها احتكار الحداثة خارج الحداثة الأدونيسية. هذا ما يمكن استخلاصه بعد إلقاء نظرة سريعة على صلب محتوى الكتاب:

البارودي أو النهضة / الحداثة

الرصافي أو الحداثة / الموضوع

جماعة الديوان أو الحداثة / «الذاتية»

خليل مطران أو حداثة / المعاصرة

حركة أبولو أو الحداثة / النظرية

جبران خليل جبران أو الحداثة / الرؤيا

صدمة الحداثة

بيان الكتابة

ماذا يعني هذا المخطط الذي اقتصرنا على أهم ما فيه، وتخلصنا من الزوائد التي توهم بأن الكتاب يتحدث بالفعل عن الحداثة كما يمثلها الرواد ومن جاء بعدهم، في أهم الأقطار العربية؟ يعني أن الكتاب إنما هو مشروع لتحجيم جميع الجهود التي بذلت من أجل تطوير الشعر العربي، منذ أوائل القرن الحالي حتى «بيان الكتابة».

وبالطبع فإن الغرض من التحجيم ومن الشخصية المعيار، هو منع أية محاولة للمقارنة بين هذه الأنواع من الحداثات المعلبة، وبين الحداثة الحق. وأقصى ما يمكن أن يلجأ إليه في مثل هذه الحالة هو أن ينظر في الأمر بالاحتكام إلى المعيار، إن جبران ولو أنَّ له خانته الخاصة في ذلك المخطط، إلا أنها خانة فضفاضة مرنة يمكن من خلالها أن يسجل حضوره في أية خانة أخرى من نوع الحضور الذي رأينا الكفة فيه تميل لصالح جبران وعلى حساب شوقي وشعراء النهضة، إذْ ما الذي تعنيه حداثة الموضوع وحداثة المعاصرة والحداثة الذاتية والحداثة النظرية أمام حداثة الرؤيا؟

إن تفوق هذه الأخيرة يبدو شبه مطلق، ولكن عندما يتعلق الأمر بحداثة أو أكثر من الحداثات المرسومة بدقة تتجاوز التصنيف إلى التعْليب. أما ما عدا ذلك فإنّ كلمة رؤيا في عبارة حداثة الرؤيا لاتعني أكثر من أن جبران «كان رائيا حقا وإن لم يترجم كامل رؤياه في أعمال مكتوبة»[18] هذا ما أكدته السيدة خالدة سعيد، أما أدونيس الذي أطلق يد جبران في شؤون حداثات ما قبل حركة الشعر الحديث، ومنحه هامشا تشويشيا على كل من نازك الملائكة وبدر شاكر السياب، فيما يخص الأسبقية في تأسيس تلك الحركة، فقد اتخذ احتياطاته اللازمة لكي لاتكون تزكيته تزكية مطلقة، تملك أن تمتد بهامش التشويش إلى المناطق المحرمة التي تمس أدونيس شخصيا، ومن ثم فقد كانت صفة الخطابية من جملة ما وصف به أسلوب

جبران حيث قال: «ومن هذه الخصائص الخطابية: وهو ينوع هنا كثيرا ويستخدم مختلف الصيغ المؤثرة، كالاستفهام والتعجب والاستنهاض والنداء، ويزاوج بين الحال ومقتضاها اللفظي، فترق ألفاظه في موقف الرقة وتخشن في موقف العنف، ويلجأ إلى المقارنة والموازنة وإلى التكرار والتضاد[19].

وبالطبع، فإن خصيصة الخطابية هي الخصيصة التي قام بيان كتابة أدونيس على نقضها، لقد جاء هذا البيان في الواقع، ليعلن أن عصر الخطابة قد انتهى بمجيء عصر الكتابة «كيف أصبحت تتجه البنية اللغوية الأدبية في المجتمع العربي؟ أخذت باختصار تنتقل من بنية الخطابة إلى بنية الكتابة، وبدلا من السؤال كيف أخطب؟ نشأ السؤال كيف أكتب»[20] وهذا ما انتبه إليه محمد بنيس حيث قال: «وجد الشعر الحر في العروض التقليدي حاجزاً، والشعر المعاصر وجد في اللغة الفصحى حاجزا والكتابة الجديدة وجدت في الخطابة حاجزا[21].

وإذن فمن حيث الجوهر فإن جبران غير مؤهل للمهمة التي وكلت إليه، سيما وأن الأمر يتعلق بشعراء من أمثال أحمد شوقي وعبد الرحمن شكري وإبراهيم ناجي وعلي محمود طه وأبي القاسم الشابي، على سبيل المثال.

أما من حيث الاستراتيجية فلأدونيس أن يفعل ما يشاء للدفاع عن حوزة حداثته في التنظير والإبداع، سواء بخلق شخصيات معايير، أو حتى بالكذب على التاريخ، غير أن المؤسف هو أن هذه الممارسات مع ما نتج عنها، مما لايشرف أحدا، تكاد تكرس نفسها حقائق ثابتة، خاصة بعد أن زكاها من الدارسين أمثال كمال خير بك وخالدة سعيد ومحمد بنيس.

وبالطبع فإن هدفنا، من هذا التمهيد، ليس هو إعادة الاعتبار لشعراء لم يعد النقد الحديث يجد في أشعارهم مجالا خصبا لتجريب أجهزته المفهومية وأدواته الإجرائية «المتقدمة»، بل هدفنا هو تأكيد ما في إبداعاتهم من شعرية لاينقص من أهميتها كونها أنجزت قبل عام 1947، لأن هذا العام لم يعد يعني شيئا بالنسبة للحداثة، لا على المستوى العروضي فحسب، بل على مستوى الشعرية نفسها، إذ ما الذي تعنيه شعريا، قصيدة الكوليرا إذا ما قورنت بالأطلال لإبراهيم ناجي، وكليوباترا لعلي محمود طه، أو إرادة الحياة لأبي القاسم الشابي، ولكن هل الكوليرا هي القصيدة الوحيدة التي حظيت بتزكية النقد الحديث دون أن يسأل هذا

النقد نفسه عما إذا كانت تتوفر على أبسط قدر من الشعرية، التي لاحداثة بدونها ؟ أم أن ثمة قصائد ودواوين يصدق عليها هذا الحكم! ؟

ذلك ما سنحاول الإجابة عنه في الصفحات القادمة.

بنية اللغة في الشعر الحديث

لو أننا أخذنا، كل ما نسب إلى البنية الإيقاعية من طرف النقاد والشعراء في الفصل الأول من هذا البحث من مزايا، مأخذ الجد لكان علينا أن نتصور أن مهمتنا الآن ستنحصر في البحث عن الأدوار الثانوية المكملة لدور البنية الإيقاعية، في الخروج بالشعر العربي من ظلامية التقليد إلى «نورانية» الحداثة، ولكن الذي يبدو هو أن أول ما ينبغي للمشتغل بالحداثة أن يأخذ به نفسه، هو أن يضع الجد جانباً، وأن يعد نفسه إعدادا للتسليم بأن الحقيقة الواحدة يمكن أن تنسب إلى أكثر من مصدر، فبالنسبة للحداثة مثلا يمكن أن يكون مصدرها هو الإيقاع كما رأيناهم يؤكدون على ذلك من قبل، كما يمكن أن يكون مصدرها هو اللغة، هذا على الأقل ما يمكن أن يفهم من أقوالهم الآتية التي نسوقها على سبيل التمثيل:

1 - «من أجل التحرر من القوالب الجامدة للغة، فإن الشاعر يرى واجبه الأول متمثلا بالهدم الحيوي المقدس»[22].

2 - " الشاعر الحديث إنما يستعيد المبحث الرامبوي عن لغة ضدية ... لغة تجديفية هي لغة الانتهاك"[23].

3 - "إن على الجدة الخلاقة أن تتمتع كلماتها بنكهة العربي "[24].

4 - " إن الشاعر الحديث إنما يرمي إلى هدم العبارة الكلاسيكية التي تعتبر كاملة جدا وكما تسمى (جملة تامة)، ولهذا فان الجملة في الإنتاج الحديث تسعى غالبا، إلى الانفجار في مقاطع معزولة"[25].

5 -"جمال اللغة في الشعر يعود الى نظام المفردات وعلاقتها ببعضها، وهو نظام لا يتحكم فيه النحو بل الانفعال والتجربة"(26).

6 - " اللغة في الشعر الحديث تتجاوز التعبير إلى الخلق"(27).

فاللافت للإنتباه في هذه اللغة ثلاثة أمور:

1 - إنها لغة هدم تقف مع رامبو، ضد الاعتيادي والمألوف والمتداول والجاهز، ولغة تجديف لاتقول بالقيم الروحية، ولغة انتهاك تفوح منها رائحة العري، فلا مكان فيها للقيم الأخلاقية، أي أنها لغة مهمتها الأساسية هي نسف كل ما هو مشترك بين الناس، مما يمكن للشعرية أن تحوله إلى قنوات للتواصل .

2 - إنها تمنح انفعال الشاعر وتجربته الخاصة حق الاضطلاع بمهمة النحو في إقامة العلاقة بين مفردات اللغة، ولاشك في أن إقامة هذه العلاقة، في إطار انفعال ذاتي وخارج قواعد النحو، ستقود لا محالة الى انزياح قد يتجاوز عتبة الفهم أو يقع دونها، ممّا يخل بجمالية الإبداع الشعري، ويقف بالرسالة الشعرية دون غايتها.

3 - كون اللغة لغة خلق وليست لغة تعبير، لأن التعبير كالوصف إعادة انتاج لموجود سلفا، في حين أن الخلق تجاوز لمثال محقق وابتكار لمثال ما يلبث أن ينقض نفسه، وبما أن كل متحقق سيصبح منطلقا، فان الابداع باللغة انما هو صيرورة دائمة، أي تجريب تتجدد فيه آلية الخلق وأدواته باستمرار. هذه الآراء الجديدة والجريئة يمكن أن تناقش سواء في ضوء استيراد المواقف أو في ضوء علاقة المبدع بالمتلقي من الناحية النظرية، ولكن ليس ذلك ما يهمنا الآن. ما يهمنا هو أن ما في تلك الآراء من جدة وجرأة قد جعلت دور اللغة في تحديث الشعر العربي المعاصر يبدو أكبر بكثير من دور الإيقاع، مع أن الشائع هو العكس تماماً، وما ذلك إلا لأن الإيقاع لم يستطع أن يخرج في كل ما أنجز في هذا المجال، عن الإطار الذي رسمه الخليل. أما اللغة فقد تجاوزت في إنجازها التحديثي النحو نفسه على حد مزاعمهم. الواقع هو أننا إنما قمنا بهذه المقارنة لكي نضع اليد على حجم المبالغة في آراء شعرائنا ونقادنا، في ما يتعلق بمساهمة اللغة في تحديث الشعر العربي المعاصر، ولكي نبين بالملموس ان ما في تلك الآراء من جرأة نظرية لا تصدق ان هي صدقت، إلا على جزء يسير من هذا الشعر للأسباب التالية:

1) لغة البداية

إن النماذج الشعرية الأولى التي تحقق فيها الخروج على النمط الإيقاعي التقليدي،أي النماذج التي اعتمدت الكتابة بالتفعيلة بدل البيت ذي الشطرين، لم تحقق أي تقدم على مستوى اللغة معجما وتركيبا ، فقد كانت بصمات التيار الرومانسي الذي لم يكن قد لفظ أنفاسه بادية عليها ، سواء من حيث سهولة العبارة ، أو من حيث تحاشي الاستخدامات المجازية المعقدة، مما يبدو واضحا في هذا المقطع من قصيدة الكوليرا نفسها:

في صمتِ الفجرِ أصخْ أنظر ركبَ الباكينْ
اسمَعْ صوتَ الطِّفلِ المِسْكينْ
في كلِّ مكانٍ جسدٌ ينْدُبُهُ محْزونْ
هذا ما فَعَلَتْهُ كفُّ المَوْتْ
المَوْتُ المَوْتُ المَوْتُ
تَشْكو البَشَريةُ تَشْكو ما يرتكبُ الْمَوْتْ(28)

فكأن السيدة نازك حين تأكدت من أنها قد فتحت بهذه القصيدة فتحا مبينا ، على مستوى الإيقاع، لم يعد يهمها في شيء أن تحقق لها أي قدر من الشعرية التي لا حداثة بدونها ، مكتفية بالزعم بأن الشعر الحر ظاهرة عروضية، فلم يأت المقطع، والقصيدة معه، عاريا من جماليات الكتابة الشعرية بل بدا باهتاً موغلا في الاسفاف كما في قولها:

الموت الموت الموت
تشكو البشرية تشكو ما يرتكب الموت

والواقع هو أن كل الشعراء الذين بادروا الى الكتابة بالتفعيلة، لم تكن عنايتهم باللغة افضل كثيرا من عناية نازك، خصوصا إذا نحن تذكرنا ما وصفت به هذه اللغة من تجديفية.وتمتع بنكهة العري، إلى غير ذلك من الأوصاف التي لا نجد لها أثرا في مثل قول السياب مثلا:

1 - في لَيالي الخَرِيف الحَزينْ
2 - حينَ يطْغى عليَّ الحَنينْ
3 - كالضَّبابِ الثـَّقيلْ
4 - في زوايا الطَّريق الطَّويلْ
5 - حين أخْلِو وهذا السكونَ العَميقْ
6 - توقدُ الذكْرَياتْ
7 - لابْتساماتكِ الشَّاحباتْ
8 - كلّ أضواءِ ذَاكَ الطَّريقِ البعيدْ[29]

حيث يبدو اهتمام الشاعر منصرفا بالكلية، إلى توزيع التفعيلات على الاسطر، طولا وقصرا، أكثر من انصرافه إلى تثوير لغته، ففي ثمانية أسطر شعرية لم يستخدم الشاعر المجاز إلا مرتين في السطر الثالث حيث يشبه طغيان الحنين بالضباب الثقيل، وفي السطر السادس حيث يجعل الذكريات"تشعل كل اضواء الطريق البعيد بالابتسامات الشاحبات" أي أن الأمر يتعلق بتشبيه واستعارة، وواضح أن الحنين الناشيء عن عاطفة موزعة بين ألم الفراق وأمل اللقاء، لا يمكن أن يشبه الظلام الثقيل إلا باعتبار ألم الفراق الآخر الذي لا يشكل من تلك العاطفة سوى النصف، أما النصف الآخر الذي يعتبر عصب هذه العاطفة فيبقى معلقا خارج التشبيه،الأمر الذي يجعل الصورة في جملتها مشوشة قلقة، والأمر نفسه يمكن أن يقال عن الاستعارة، لأن الابتسامات الشاحبات لا يمكن أن تشعل، في أحسن الأحوال، سوى أضواء شاحبة لاسيما إذا تعلق الأمر ب"كل أضواء ذاك الطريق البعيد" علما بأن المطلوب لجمالية الصورة هنا هو أن تكون الإنارة في تمام قوتها، وهكذا فباستثناء تشبيه قلق واستعارة باهته لا نقع في المقطوعة، خارج الكلام المألوف، إلا على محاولة لتقوية المعاني عن طريق النعوت، على هذا النحو: "الخريف الحزين" "الضباب الثقيل" "الطريق الطويل" "السكون العميق" "ابتساماتك الشاحبات" "الطريق البعيد" وعلى الرغم من أن هذه التقنية إنما هي من بقايا أثر الرومانسية على السياب، فإن لنا عليها ملاحظتين:

1 - ان اثنين من هذه النعوت قد شوها المجازين اليتيمين في المقطع كما رأينا

(نعني الضباب الثقيل والابتسامات الشاحبات)

2 - أن هذه النعوت مجتمعة، قد وردت في ختام الأسطر الشعرية، الأمرالذي يدل على أن ذلك إنما تم من أجل أن تنتهي الأسطر الشعرية نهاية إيقاعية طبيعية تتوج بالقافية، لا من أجل تقوية منعوتاتها، يؤكد هذا أن كلمة خريف، من قوله خريف حزين، هي أقوى من نفسها حين أضيفت إليها صفةالحزن، لأن الخريف يعني بالإضافة إلى الشيخوخة توقع الموت والرعب منه.

وعلى الرغم من أن اهتمام عبد الوهاب البياتي بجمالية اللغة وكثافة الصورة قد تأخر إلى حين صدور ديوانه" سفر الفقر والثورة" عام 1965 فإن لغته في الفترة التي تعنينا لم تكن قد تحررت بعد من أثر الرومانسية كما هو واضح في مثل قوله:

في ذلكَ الديرِ البعيدْ
حيثُ العيونُ الظامئاتُ إلى الجديدْ
تبكي وتسألُ كيف ماتَ تَشوُّقي
فأعودُ أرسمُ في الجدارِ خيالَهَا
وأعود أمْحوهُ
وأرسمُ من جديدْ(30)

فإذا كانت كلمات مثل الدير والظامئات وتبكي وتشوقي هي من صميم المعجم الرومانسي فالغريب هو أن الأسطر الثلاثة الأخيرة تعيد إلى أذهاننا صورة ذي الرمة وهو يخط ويمحو الخط ثم يعيده في قوله:

أخُطُّ وأمْحو الخَطَّ ثم أعيدُهُ بكَفِّي والغِرْبَانُ في الدَّارِ وُقَّعُ

الأمر الذي يؤكد أن التجديد بالنسبة لمعظم هؤلاء الشعراء، لم يكن يعني شيئا أكثر من استخدام التفعيلة في أسطر شعرية متفاوتة الطول، أما اللغة فقد ظلت مرتبطة بما قبل حركة الحداثة.

على أن أهم ما مرت به مرحلة البداية التي امتدت عند البياتي ما يناهز سبع عشرة سنة، هو ما يمكن تسميته بالتجريب الهش، تمييزاً له عن التجريب الذي

عرفت به جماعة شعر وعل رأسها أدونيس، فإذا كان التجريب بصورة عامة يفضي إلى التعقيد الدلالي فان التجريب الهش يفضي على العكس الى ضرب من الإغراب الواضح، فكيف يكون الإغراب واضحا؟ ذلك ما يمكن استخلاصه من تحليل هذا المقطع، من قصيدة "سوق القرية" لعبد الوهاب البياتي:

1 - الشَّمْسُ والحمرُ الهزيلةُ والذبابْ
2 - وحذاءُ جُنديٍّ قديمْ
3 - يتداولُ الأيْدي، وفلاَّحٌ يحدِّقُ في الفَضاءْ
4 - ما حَكَّ جِلدَكَ غيرُ ظُفْرِكَ
5 - والطريقُ إلى الجحيمْ
6 - من جَنَّةِ الفردوسِ أقربُ
7 - والذُّبابْ
8 - والتَّائهون المُتْعبونْ
9 - زَرَعوا ولمْ نَحصدْ ونزرعُ صارعينَ فيحْصدونْ[31]

بتأملنا لهذا المقطع نجد ما يلي:

1 - من الناحية اللغوية

إن السطر الأول مع السطرين السابع والثامن، تتكون من خمس جمل ناقصة، تتألف كل واحدة منها من مبتدإ لا خبر له ، فالشمس مبتدأ لا خبر له والحمر الهزيلة كذلك وكذلك الذباب... الخ وهو أمر لم نجد له مثيلا في شعر ولانثر وماعدا الشطر الثاني من قول القائل:

يا أهل اندلس لله دركم ماء وظل وأغصان وأشجار

وهو بيت يضرب به المثل في الاسفاف، كما يعلم الجميع.

2 - من الناحية الفنية

إن جمالية الصورة لا تقوم على وصف أجزاء الصورة بعضها إلى جانب بعض، بل بتركيبها على نحو يوحي بما خلفها من دلالة، لا تستمد كثافتها إلا من وضع

الشيء إلى جانب نقيضه، لأن الطبيعة الدينامية لكل خلق فني تتنافى مع الاتكاء على البعد الواحد، كما هو الحال مع هذه الصورة التي لا تتوفر إلا على كل ما هو سلبي، الحمر الهزيلة - الذباب - حذاء جندي قديم. كأن احتمال وجود فتاة بدوية في عمرالورد تمد يدا بضة لالتقاط قارورة عطر، أمر غير وارد في هذه السوق.

3- بالنسبة للأسطر: 4 و(5 - 6) و9 نجد بالتتابع مثلا وموعظة وحكمة، وبالطبع فليس لنا أي اعتراض على توظيف المواعظ والأمثال والحكم في النصوص الشعرية ولكن شريطة ان يتم تمثلها، من قبل الشاعر، عن طريق محاورة لا واعية من أجل إخضاعها لسياق النص، بحيث يصبح حضورها حضورا إحاليا يغني الكثافة الدلالية، وليس حضور اختراقٍ يعصف بالوحدة العضوية للنص، فكيف تعامل البياتي مع المثل والموعظة والحكمة؟ الواقع هو أنه لم يزد على أن صبها في القالب العروضي، ثم زرعها في جسد المقطع كبرازخ معزولة يؤكد ذلك أنه بعد أن اورد المثل والموعظة متتابعين، أحس بأن تيار الوحدة العضوية قد انقطع، فعاد إلى صورة السوق محاولا بث الحرارة في التيار قبل الانتقال إلى الحكمةعلى هذا النحو:"

ما حك جلدك مثل ظفرك	مثل
والطريق إلى الجحيم من جنة الفردوس أقرب	موعظة
والذباب والتائهون المتعبون	العودة إلى صورة السوق
زرعوا ولم نحصد ونزرع ضارعين فيحصدون	حكمة

4- بتأملنا للمثل نجده يحث على الاعتماد على النفس، والموعظة نجدها تربط بعد الجنة وقربها بعمل الإنسان، والحكمة نجدها تشرح وضعية الكادح المتدنية في المجتمع الطبقي. والملاحظ هو أن هذه المدلولات الثلاثة، لا يربطها ببعضها أي رابط، كما لا يوجد أي رابط بينها، مجتمعة ومتفرقة ، وبين الصورة التي رسمها

الشاعر لسوق القرية.

5 - ما يوحد بين هذا الكشكول من المتناقضات هو القالب العام، وهو مكون، من جهة، من تفعيلة الكامل متفاعلن التي لا يحد من جريانها روي ولا قافية، ومن جهة أخرى، من واو العطف التي تربط بين الجمل الناقصة وما يتخللها من حكم وأمثال ومواعظ، بحيث يصبح القالب جاهزا ومتهيئا لتسحب منه كلمات البياتي وتوضع مكانها كلمات أي طامح أو متطلع ليصبح شاعرا من أقرب السبل، وهذا واحد من أمثلة ذلك:

الليلُ والدمُ والحدائقُ والسكوتْ

وحقيبة ومسدسانْ

وبنات آوى والقوارب والغبارْ

ما حَكَّ جلدَك غيرُ أنياب الزمنْ

والصيفَ ضيعت اللّبنْ

وحرائقٌ وعلى الصقيعْ

لايسلم الشرفُ الرفيعْ

حتَّى يراقَ على جوانبِهِ العَفنْ

إن هذا القالب العام الذي أصبح بإمكان أي متشاعر أن يضعه نصب عينيه، ثم يشرع في ملء القراطيس بالشعر الحديث، هو كل ما أثمرته مرحلة"أباريق مهشمة" التي سبق ان أسميناها بمرحلة التجريب الهش.

ولقد كان لهذه المرحلة ولهذه القصيدة بالذات، أثر كبير على شبيبة الشعراء في تلك الفترة، خصوصا بعد صدور كتاب "عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث " عام 1955(*) للناقد المعروف إحسان عباس، فالكتاب يعتبر، رغم المسوح العلمية التي يتذرع بها ، قصيدة مدح للديوان والقصيدة، خصوصا عندما كان يقارن بين بناء الصورة الفنية عند البياتي وعند كبار شعراء اللغة الانجليزية المعاصرين. وبالطبع فقد كان العمل الإيديولوجي وراء السقوط النقدي لهذا الناقد، الذي كان له مع ذلك دور كبير في التعريف بالشعر الحديث وتقريبه من

جمهوره الواسع، ولو أن إعجابه بهذه القصيدة بالذات يعتبر، في تقديري، أول طعنة فاغرة تصيب جسد الحداثة في ذلك الوقت المبكر من شبابها الغض.

على أن العامل الإيديولوجي الذي يقف عند حد التعاطف، كما هو الحال مع إحسان عباس، يبقى أقل خطرا من الإيديولوجي الذي يهدف إلى وضع الشعر بوصفه فاعلية فنية في خدمة «البروليتاريا» باستخدام الأجواء والتعابير والمصطلحات الشعبية .

مع التبسط في استخدام الأساليب اللغوية إلى حد النسيج العادي البسيط، ومع الاستعانة بمفردات عامية أحيانا هذه الدعوة الى التبسيط الشديد مع التشدد في محاسبة الشعراء في ضوئها، على المستويين الشعري والوطني (الطبقي) وبالتلازم التام الذي لا يدع للشعري أي مجال للاستقلال عن الوطني، أقول هذه الدعوة إلى التبسيط ذات الخلفية الطبقية التي دعا إليها، في المقال الأول، محمود أمين العالم وصادفت في نفوس الناس هوى بسبب طغيان المد الثوري، في تلك الفترة، قد انحرفت بالشعر الحديث لا نحو التبسيطية فحسب بل نحوالسطحية والسذاجة والإسفاف على النحو الذي نجد، وبالوضوح الكافي، في هذين النموذجين من قصيدتي "شنق زهران" لصلاح عبد الصبور ورسالة من أبٍ مصري إلى الرئيس "ترومان" لعبد الرحمن الشرقاوي، وقد اخترنا القصيدتين، من ناحية ، لأنهما قد حظيتا دون حق، بمباركة نقدية غاية في السخاء من قبل السيد محمود أمين العالم ومن ناحية أخرى فلأنهما وبسبب من تلك المباركة قد أصبحتا من أشهر قصائد مرحلة الخمسينات واليك نص النموذجين:

1) 1 - كانَ زهرانُ غلامَا

2 - أمه سمراءُ والأبُ مولَّدْ

3 - وعلى الصدْر حمامَهْ

4 - وعلى الزَّنْد أبو زيدٍ سَلامَهْ

5 - مُمْسكاً سيفاً وتحتَ السَّيف نقْشٌ كالعلامَهْ

6 -اسمُ قريَهْ

(*) مطبوعات دار الآداب - بيروت 1955

7- دنشوايْ

8 -مرّ زهرانُ بظَهرِ السوقِ يومًا

9 - ذات يومٍ

10 - واشترى شالاً مُنَمْنَمْ

11 - ومَضى يخْتالُ عُجْبَا

12 - مثلَ تركيٍّ مُعَمَّمْ

13 - ويجيلُ الطرفَ، ما أحلى لحَياهْ (32)

2) وقال الرّفاقُ: ألا قلْ بربِّكَ ما هذه القاهِرَهْ وكيفَ تسيرُ عليها الحياةُ ويمشي الصباحُ بها والمساءْ.

فقلتُ لهم قد رأيت القصورْ

فقالوا: القصورْ! وما هذه فإنَّا لنجْهَلُها يا ولدْ!

فَقُلْتُ اسْمعوا يا عيالُ اسْمعوا الْقصْرُ دارٌ بحجم البلدْ.

بحجم البلد!

فحكّوا القَفا وهمُ يَعْجَبونْ

ومدّوا رقابَهُمُ سائِلينْ

وهم خائفونْ

وهل يسكنُ القصرَ جنٌّ يطوفُ طوافَ العَفارِيتِ حول القُبورْ(33).

في النموذج الأول يريد صلاح عبد الصبور أن يقدم لنا شخصية زهران قبل أن يصبح شهيدا، أي أن يقدم لنا في شخصه جملة من الخصال والقيم والمثل التي ستغتال معه لحظة استشهاده، فماذا قدم لنا الشاعر من كل ذلك في هذا المقطع؟ للإجابة عن السؤال ينبغي أن نلاحظ أن المقطع ينقسم إلى قسمين يتكون القسم الأول من الأسطر (1 - 7) والقسم الثاني من (7 - 13) فماذا يقدم لنا كل قسم من

هذين القسمين؟ في القسم الأول يقدم لنا الشاعر بطاقة شخصية عن الشهيد:

الإسم: زهران

الأم : سمراء

الأب: مولد

السكن: قرية دنشواي

الأوصاف الجسدية: على الصدر حمامة (وشم)

على الزند أبو زيد سلامة يمسك سيفا (وشم)

إن الأمر إذن يتعلق ببطاقة تعريف، كسائر البطائق التي تقدم للشرطة، سيما إذا عرفنا أن ممارسة الوشم هي الفن الأثير عند السجناء، يزخرفون به أجساد بعضهم بعضا. وهو عند الشرطة من دلائل إثبات السوابق.

فأين هي القيم والمثل والخصال التي ستغتال مع الشهيد، لترفع حجم الحادث الى مستوى الفاجعة قوميا وإنسانيا؟ وبأية وسائل شعرية أمكن للشاعر أن ينقل إلى أنفسنا حرارة هذه الفاجعة، تلك أسئلة لا يجيب عنها هذا القسم الأول من المقطع لأنه قد ندر نفسه للإجابة عن أسئلة من نوع ما إسمك وإسم أمك وما اسم أبيك..الخ. وبالطبع فإن من حقنا أن نسجل أن الاعتزاز بالوشم على الصدر والزند، ليس من صفات الأبطال الوطنيين، حتى لو تعلق الأمر بالحمامة رمز السلام أو بالسيف رمز التحرير.

وإذا كان القسم الأول من المقطع، قد ركز على الجانب الخارجي من شخصية زهران، فإن القسم الثاني قد ركز على الجانب الداخلي منها، أي الجانب المتعلق بمفهوم الحياة لأن قيمة هذه الحياة التي هي ثمن الاستشهاد، وإنما تستمد من طريقة فهم الشهيد لها، بمعنى آخر، فإن عظمة الحياة تحتم عظمة الاستشهاد والعكس صحيح، والحالة التي تواجهنا في هذا القسم من المقطع الشعري هي الحالة الأخيرة، إذ ماذا يعني أن يلبس البطل شالا منمنما ثم يخرج إلى الدنيا ممتلئا عُجْبا صارخا في الناس ما أحلى الحياة؟ يعني ذلك أن حياة هذا البطل بعمقها و بالألفاظ المعبرة عنها حياة تافهة، لايمكن أن تدفع ثمنا إلا في استشهاد تافه، كما لا يمكن أن تدفع ثمنا لعبارة بديعة أو استعارة رائقة أو رمز عميق.

في النموذج الثاني يدور حوار بين «مناضل» عائد من القاهرة، وبين جماعة من «الرفاق» المقيمين في القرية، وبالطبع فإن أول ما يتبادر إلى الذهن، بعد سماع كلمتي مناضل ورفاق، هو أن الحوار سيكون محكوما بمنطق جدلي عميق وواضح، ولكن الذي حصل هو أن منطق المغالطة هو الذي سيتصدر المقطع إذ يسأل الرفاق عن القاهرة فيجيبهم: قد رأيت القصور ثم يتبع ذلك بكذبة بلقاء:" القصر دار بحجم البلد" ثم يأخذ الحوار شكل لسان واحد، بهدف تحجيم الرفاق عقلا وسلوكا فمن جهتهم:«إنّا لنجهلها يا ولد» ومن جهة المناضل :"فقلت اسمعوا يا عيال اسمعوا" فحكّوا القفا وهم يعجبون" لينتهي الأمر بإعلان الرفاق عن إيمانهم العميق بالجن والعفاريت، وفي جو كهذا الجو المشحون "بحك القفا" «ومد الرقاب» المتسائلة، فإن افضل ما يفعله المرء هو أن يكف عن طرح أسئلة الشعرية، لأنها شأن لا يعني السيد عبد الرحمن الشرقاوي لا في هذه القصيدة الخمسينية ولا في ما كتب من مسرحيات شعرية في الستينيات وعلى رأسها "الحسين شهيدا".

وإذن فإن لغة الشعر الحديث خلال السنوات العشر التي تلت 1947، لم تكن قد أخذت طريقها إلى التطور ولا أقول التثوير، فقد ظلت في أحسن أحوالها متأرجحة بين نفس رومانسي باهت يؤثر الحقيقة على المجاز، ويفضل البناء بالنعوت على البناء بالصور، وبين بناء متشنج يترصد الغرابة بالرسم وبإنصاف الجمل، في ما أسميناه بالتجريب الهش (الشمس والحمر الهزيلة والذباب)، وبتدريج الفصحى لتلائم لهجة الرفاق والمناضلين في الريف المصري، كما رأينا في قصيدة "حك القفا"، لعبد الرحمن الشرقاوي، وواضح أن هذه المزايا المعزولة لا ترتفع إلى ما أسميناه بالشعرية التي لا حداثة بدونها.

فإذا عرفنا أن هذه القصائد، من الناحية الإيقاعية، لم تتجاوز الكتابة بالأسطر المتفاوتة الطول مع القوافي المتراوحة تبين لنا أنها لم تضف شيئا الى ما كتب خليل شيبوب وعلي أحمد باكثير ومحمد فريد أبو حديد من شعراء ما قبل 1947 على مستوى اللغة على مستوى الإيقاع.

النفس التقليدي

في معرض المقارنة بين لغة الحداثة ولغة التقليد رأينا أنصار الحداثة المتطرفة يتحدثون عن "التحرر من القوالب الجامدة للغة بالهدم الحيوي المقدس" وعن :

استعادة المبحث الرامبوي عن لغة ضدية. تجديفية هي لغة الانتهاك "لغة" تتمتع كلماتها بنكهة العري" إلى غير ذلك مما يوهم بأن قطيعة حقيقية قد انتصبت كالجدار بين لغة التحديث ولغة التقليد. ما نريد أن نثبته الآن هو أن الشاعر الحق الذي يعرف ، بحدسه وموهبته، أين تنتهي اللغة وأين تبدأ الشعرية، لن يعنيه في شيء أمر هذه القطيعة، ولن يفزعه التعامل مع المناخ التقليدي للشعرية العربية مفردات وصيغاً وطرائق تركيب، ولعل أفضل من يمثل هذه الظاهرة، بالوضوح الكافي، هو بدر شاكر السياب ولذلك فسنكتفي بدراستها من خلال أشعاره:

يقول بدر في ختام قصيدته المشهورة :"مدينة بلا مطر":

وفي أبدٍ من الإصغاءِ بين اللّمحِ واللّمحِ، سَمِعْنَا
لاحفيفَ النّخلِ تحت العارضِ السَّحَّاحْ
أوْ ما وَشْوَشَتْهُ الريحُ حيثُ ابْتلَّتِ الأدواحْ
ولكنْ خَفْقَةَ الأقدام والأيدِي[34]

فحفيف النخل، والعارض السحَّاح، وابتلت الأدواح، عبارات تقليدية، فضلا عن أن استعمال عارض بدل سحاب والأدواح بدل الأشجار، واستعمال نادر. وينبغي ألا يخدعنا ورود كلمة "وشوشته" في المقطع الشعري، باعتبار أن المصدر وشوشة معروف في لغة الحديث اليومي، لأن استعمال السياب لها ناتج عن كلف خاص بصيغة فَعْلَلَ ومصدرها فَعْللة، لما يحس فيها من قدرة على تشخيص المعنى، مع ظلاله العاطفية، للسمع والبصر في آن، وتلك خصيصة فطن لها الشاعر القديم وأحسن استغلالها[35]. ولكن السياب قد أولى هذه الخصيصة عناية فائقة، يكفي للتدليل على ذلك وقفة سريعة عند قصيدة "منزل الاقنان[36]" فقد استغل هذه الصيغة لبعث الحياة والحركة في ذلك المنزل المهجور استغلالاً اضطر معه إلى استخدام السَّقسقات "والهسهسه"و"تهدهدُ" و"يدندن" و"ولولة" و"كفكف" الأمر الذي يؤكد أن استخدام و"شوشته" في المقطع السابق قد روعي فيه إيقاع صيغته، أكثر مما روعي فيه قربه من لغة الحديث اليومي.

وليس ذلك وحده ما يلفت النظر في لغة السياب، بل هناك خصيصة أخرى هي إيثار بعض أنواع الغريب على المألوف، فهو يستعمل حببتك بدل أحببتك:

أَحْبَبْت فيكِ عراقَ روحي

أو حَبَبْتُكِ أنتِ فيهْ [37]

ويجمع سفينة على سفائن بدل سُفُن المتداولة، ويستخدم كلمة سِفار بدل سفر:

ليت السفائن لا تقاضي راكبيها عن سِفارِ[38]

كَما يجمع بوقا على بوقات:

من الأغلالِ والبوقاتِ والآهاتِ والوَجْدِ[38]

تشبها بالمتنبي حيث يقول:

إذا كـان بعض الناس سـيـفـاً لدولةٍ ففـي الناس بوقـاتٌ لهـا وطبُولُ

ويضيف ما الزائدة بعد أي الاستفهامية:

من أين جئناكِ من أيِّ المَقَادير

من أيِّما ظُلَمِ[40]

ويضيفها أيضا بعد غير

فيا أربابَنا المتَطَلِّعينَ بغَيرِ مَا رحمهْ[41]

على أن أكثر الخصائص اللغوية توغلا في مناخ اللغة التقليدية، هي حمل بدر لجموع التكسير، من غير العاقل، على جموعها من العقلاء على نحو ما نجد في هذه الأبيات من قصيدة «غريب على الخليج»[42]:

وعلى القُلوعِ تَظَلُّ تُطوَى أوْ تُنشَّر للرحيلِ

زَحـمَ الخليجَ بهن مكْتَدحونَ جوَّابُو بحارِ

يا لَمعَةَ الأمْوَاجِ رنَّحهن مجذافٌ يرُودُ

* * *

بين القرى المتهَيِّبات خطايَ والمدن الغريبهْ

مازلتُ أنْقُض يا نقود بكُنَّ من مُدَدِ اغْترابِي

ما زلتُ أوقِدُ بالْتماعَتِكُنَّ نافذَتي وبابي

ولقد كان بإمكان بدر أن يقول عن القلوع، زحم الخليج بها بدلا من بهن وعن الأمواج رنحها بدلا من رنحهن وعن القرى المتهيبة بدل المتهيبات ولكنه أصر على معاملة غير العاقل من جموع التكسير معاملة العاقل، تمشيا مع ذوقه البدوي الذي لا يأنف فوق ذلك كله من ادراج بعض الجمل الدعائية في خواتم قصائده الحديثة على نحو ما نقرأ في نهاية قصيدة "أم البروم":

على أمواتكِ المُتَنَاثرين بكلِّ منْحدرِ
سلامٌ جالَ فيه الدّمعُ والآهاتُ والوجدُ
على المتبدلاتِ لحودُهم والغاديات قبورُهم طُرقا
وطيبُ رقادهِمْ أرَقا(43)

وعلى نحو ما نقرأ في خاتمة قصيدة "منزل الأقنان"

ألا يا منزلَ الأقْنانِ حيَّتْك الحَيا سحبُ
تروِّي قَبرِي الظَّمآنَ تلثُمُهُ وتنْتَحِبُ(44)

إن إظهار الإشفاق والتعاطف عن طريق إرسال السلام والدعاء بالسقيا، هو من الأساليب الموغلة في الغنائية والتقليد، ومع ذلكَ فقد وجد بدر أن ما في نفسه لا يمكن تبليغه إلا بهذه الأساليب ولعله قد بلغَ من ذلك ما أراد، غير أن ما نريد تأكيدهُ هوأنه، وقد دخل في هذا المناخ التقليدي، لم يقف عند حد إرسال السلام والدعاء بالسقيا، بل أضاف إلى ذلك أمرين اثنين على صلة وثيقة بالمناخ التقليدي، يتعلق أحدهما بإعمال إسم الفاعل مجموعا، في قوله من المثال الأول"المتبدلات لحودُهم"و"الغاديات قبورُهم طرقا" فهو من الاستعمالات التي لا نكاد نجد لها نظيرا في اللغة المألوفة. ويتعلق الآخر بتضعيف الفعلين سَقى ورَوى، من المثال الثاني، بأن أصبحا سقّى وروّى بتشديد القاف والواو، فقَويَ بذلك المعنى في الفعلين، بما أراح نفس الشاعر، تمشياً مع نزعة القدماء إلى تقوية معاني الأفعال بتضعيفها.

والواقع هو أننا لم نسق كل هذه الأمثلة، لكي نثبت أن السياب شاعر تقليدي، بل على العكس لكي نثبت أنه شاعر حديث. غير أن ما نعنيه بالحداثة هنا، إنما هي الحداثة التي تتأتى عن طريق توظيف كل الطاقات الإبداعية من أجل نقل

التجربة الشعرية إلى متلقيها نقلا مؤطرا بحدود الإمكانات البشرية، التي تقنع بالتميز والاختلاف والمغايرة، ولكنها لا تطمح إلى الخارق واللامرئي والمجهول، وإذن فإن توظيف التراث لغة وإيقاعا لنقل تجربة (رسالة) معاصرة قد ينتج في حالة موهبة فذة كموهبة السياب أسلوبا متميزا ولكنه لن يخترق جسد الحداثة كما يفهمها المتطرفون من نقاد وشعراء، حين ينطلقون من "ديالكتيك إبداعي قائم على الهدم والبناء بهدف رج اللغة الموروثة وكسر توازنها وهدوئها وإدعاءاتها التحديدية"[45] ليصلوا:

1 - على مستوى المعجم إلى تطهيرها من قدسيتها، المتسمدة من علاقاتنا بالنصوص المقدسة (قرآن-شعر جاهلي) عن طريق استخدام كلمات نابية من مثل: ضاجع، وبال، خصي، فرج، مني، قيء، قمل، بصق[46] ...الخ، أو إلى تطعيمها ببعض الكلمات المعرّبة مثل باص وروزنامه ونرجيلة وشفرة وفترينة[47] .. الخ. . أو إلى إغراقها في المعجم الوجودي الذي يبدأ بالتمزق والقلق والضجر والفراغ والعبث ولا يكاد ينتهي بالموت.

وبالطبع فإن الشاعر الحديث ليس أول من استخدم الكلمات النابية، غير أن رواة الشعر وصناعة الدواوين، قد تحرجوا من روايتها وتدوينها لأسباب أخلاقية، ومع ذلك فإن كثيرا من هذا الشعر ما زال يحفظ ويتداول في المجالس الخاصة، أضف إلى ذلك أن استخدام تلك الكلمات أمر ميسور لا يحتاج إلا إلى الجرأة وهي لسيت شأنا إبداعيا على كل حال. أما الكلمات المعربة فمعروفة أيضا في الشعر القديم وهي لا تبدأ بالسفرجل ولا تنتهي بالفالوذج غير أن مشكلتها مع الشعر هي أنها لا تستجيب لطبيعة الإيقاع العربي أما عن المعجم الوجودي فقد تألق مع بداية انتشار المذهب الوجودي أواخر الخمسينيات وخلال الستينيات ثم انطفأ بانطفائه ومن ذا الذي يجرؤ اليوم أن يكتب قصيدة عن الضجر دون أن يثير ضجر القراء والنقاد جميعا.

2 - على مستوى التركيب إلى "استخدام شبه الجملة والجمل الناقصة، من أجل إشاعة الجملة الفوضوية. التي عرفت بها الدادائية والسريالية"[48] أو "بتقطيع العبارة إلى قطع موزعة عبرأجزاء القصيدة، من البياض العازل إلى التوزيع غير المنتظم على أسطر عديدة وكذلك الرصف أو التراكب وسواها من الوسائل

الشكلية، التي يستعيرها الشاعر العربي المعاصر من رفقائه الشعراء الغربيين ، وهو يستغلها للتعبير عن انفصام العالم الخارجي، أو للإشارة إلى تمزقه الباطني نفسه "[49] وبالطبع فإن السؤال الذي يطرح نفسه بإلحاح، هو لماذا يحتاج الشاعر العربي المعاصر إلى استعارة أدوات رفاقه الأوروبيين من أجل التعبير عن تمزقه الباطني؟ أو بمعنى آخر ألا يملك هذا "التمزق الباطني" من الزخم والخصوصية ما يمكن الشاعر العربي المعاصر من ابتكار أدوات تعبيره بنفسه؟ كما فعل رفاقه الغربيون ثم لماذا يؤثر الشاعر العربي المعاصر أن يصون نفسه من التمزق باللجوء إلى تفتيت لغته القومية؟ وإذا كان لابد من استعارة الوسائل الشكلية للتعبير عن انفصام العالم الخارجي، فلم لا تكون هذه الاستعارة من (رفاق) عرب عانوا كما عانينا من انفصام العالم وعبروا عن معاناتهم دون حاجة إلى استقدام انصاف الجمل وأرباعها من وراء البحر.

وأخيراً أما آن لنا أن نفهم أن ابتكار الأشكال ونحتها واستقدامها ليس أهم ما في الموضوع؟ ولكن أهم مافيه هو أن نملك القدرة على شحن هذه الأشكال بالشعرية التي لا حداثة بدونها، وهذا ما نعتقد أن السياب قد استوعبه بشكل جيد سواء في النماذج التي أراد لها أن تتنفس في مناخ تقليدي،على النحو الذي مرّ معنا أو حين مال في مرحلة لاحقة إلي القول بألا حياة بدون موت، ولا بناء بدون هدم وأن القصيدة إنما تقوم على أنقاض القصيدة:

فالأشياءُ ليس تنهضُ
إلاّ على رمادها المحترقِ
منتثرا في الأُفُقِ
وتولد القصيده[50]

لأن السياب قد ظل حريصا في ذلك كله على توفير أكبر قدر ممكن من الشعرية لمتنه الشعري، ويبقى أن أكبر شاهد على أزمة الحداثة كما يفهمها الغلاة من انصارها، هو ان نضع هذه الحداثة في حجمها الشعري، أي نبحث فيها عن الشعري لا عن الخارق واللامرئي والمجهول. ومتى توفر هذا الشرط فكل أبواب الإبداع تظل مفتوحة، وعلى رأسها الإبداع بالتراث أو بلغة الحديث اليومي.

لغة الحديث اليومي

من الغريب أن هذه المسألة التي تمس صميم لغة القصيدة العربية الحديثة، لم تعالج من قبل كتب النقد العربي الحديث، إلا معالجة نظرية تنطلق من جمود اللغة الفصحى، في محاولة لايجلد بديل بتبني اللغة العالمية كما فعل سعيد عقل، وتبعه كل من يوسف الخال ثم أدونيس[51] أو استقدام نظرية أجنبية في تطوير الشعر، عن طريق الاقتراب بلغته من لغة الحديث اليومي كما فعل محمد النويهي[52] حين تبنى نظرية ت ـ س اليوت في الموضوع أو البحث عن الأسباب التي جعلت لغة الشعر المعاصر تميل إلى القرب من لغة الحديث اليومي، كما فعل كمال خير بك [53] أو بالاكتفاء بمقابلة آراء يوسف الخال بآراء النويهي لينتهي إلى السؤال التالي: " ولكن هل إشكالية اللغة الشعرية منحصرة في الانتقال من اللغة المكتوبة إلى اللغة المحكية لغة الكلام اليومي وحديث الناس؟" [54] كما فعل محمد بنيس، الذي عقب على ذلك بقوله : " هذا هو السؤال المسكوت عنه لدى النويهي ويوسف الخال في قراءتهما لا ليوت"[55] ودون أن يرفع طائلة السكوت عن السؤال بالإجابة عنه، يقترح "احتمالا آخر لقراءة الوضع اللغوي في الشعر المعاصر، من مكان الفرق بين اللغة الشعرية واللغةغير الشعرية"[56] ولأن المسألة ههنا لا تتعلق بشعرية لغة الحديث اليومي أو عدم شعريتها، بدليل قوله" ولا نستغرب من كون أدونيس هو أبرز من تعرض للفرق بين اللغتين الشعرية وغير الشعرية، بعيدا عن الذين تعرضوا للفرق بين اللغتين المحكية والفصيحة[57] فإن بالإمكان القول بأن السيد بنيس، قد حل مشكلة لغة الحديث اليومي بالقفز عليها.

والواقع هو أن كل الذين تحدثوا عن مشكل لغة الحديث اليومي من الزاوية النظرية لم يفعلوا شيئا أكثر مما فعل محمد بنيس لأنهم تحدثوا عما ينبغي أن يكون عليه حال لغة الشعر عن طريق اقترابها من لغة الحديث اليومي، كأن الأمر يتعلق بوصفات يفترض في الشعراء أن يستوعبوها ، لإنتاج شعر قريب من لغة الحديث اليومي أوالحديث المألوف، كما يسميه بعضهم، لا بتيار شعري له تاريخ وشعراء وأنصار إذ من المعروف تاريخيا، أن أول من دعا إلى استخدام هذه اللغة بنزول الشعراء إلى الحياة العامة كما يحياها الناس، هو عباس محمود العقاد في

ديوانه "عابر سبيل"[58] حيث أدار الشعر مع "أصداء الشارع ومرّ به على "عسكري المرور" ودخل به"الفنادق" و"المصارف" ووضعه في فم "الباعة المتجولين" الذين اعتادوا على إزعاجه كل صباح، فكتب على لسانهم قصيدة بعنوان:" بابل الساعة الثامنة"[59] نقتطف منها هذه الأبيات،لنرى كيف تَخْلعُ اللغة الشعرية ثوب الفخامة والجلال، لتصنع لنفسها ثوبا من معجم الحياة اليومية الرتيبة:

البُرتقالُ الحلوُ والفحم والأطباقُ والرَّيْحانةُ الفَاتنَةْ
والبيْضُ والأثوابْ والتَّبغُ والأخشابُ والزِّينَةُ والزَّائنهْ
وأشْرباتُ العصرِ في حينِها مثْلوجَةً إن شئتَ أو ساخنهْ

إن معجم الحياة اليومية حين تواتر عن طريق واوات العطف كان بحاجة إلى ناظم يحد من تواتره وذلك ما قامت به القافية المتكررة بكفاءة لم تتوفر لقصيدة «سوق القرية» المشهورة كما لم يتوفر لها أي نوع من إقامة التوازن بين صور الإيجاب وصور السلب، ففي الوقت الذي يركز فيه البياتي على الصور السلبية على هذا النحو الذي يثير التقزز.

الشمس والحمر الهزيلة
والذباب
وحذاء جندي قديم يتداول الأيدي
وفلاح يحدق في الفراغ

نجد العقاد يقيم التوازن بينها وبين الصور الإيجابية على هذا النحو:

السلب	الإيجاب
البيض ـ التبغ ـ الأطباق	الريحانة الفاتنة ـ الزينة والزائنة
الأخشاب ـ الفحم	أشربات العصر مثلوجة + ساخنة

لنقل التجربة كما يشخصها زخم الواقع وحرارته وليوفر لقصيدته من الشعرية ما لم يتوفر لقصيدة البياتي على شهرتها.

وبالطبع فإننا لم نقم بهذه المقارنة لكي نبين الغبن الذي لحق العقاد، بالقياس

للتقدير والاعجاب الذي حظيت به قصيدة"الحمر الهزيلة والذباب" لعبد الوهاب البياتي، ولكن من أجل أن نؤكد ما سبق أن أثبتناه من قبل، من أن حركة الشعر الحديث قد اعتادت أن تنسب لنفسها كل اجتهادات من سبقها من الشعراء. غير أن السؤال الذي سيطرح نفسه، بعد ما تأكدنا من هذه الحقيقة الهامة، هو : إذا كان السكوت عن تجربة العقاد مع لغة الحديث اليومي قد تم بدافع ابتزازي، فما الذي جعلهم يتجهون بأبحاثهم وجهة نظرية، متجاهلين تجارب مجموعة من الشعراء المحدثين وعلى رأسهم صلاح عبد الصبور وعبد الرحمن الشرقاوي، وعلى الأخص التجربة المتميزة لامل دنقل، إن الإجابة عن هذا السؤال تختلف في حالة النويهي عنها وفي حالة يوسف الخال وأدونيس وكمال خير بك، فبالنسبة للنويهي، فعلى الرغم من إعجابه بصلاح عبدالصبور، خاصة بسبب إكثاره من الزحافات، التي تنحو باللغة منحى يبعدها عن فخامة الفصحى وجلالها، يمكن أن نتذكر ههنا كراهية النويهي للمتنبي - فإن رهانه الحقيقي كان على العامية ولكن بدرجة أقل من سعيد عقل، بدليل اعتقاده بأن الشعر الجاهلي مكتوب باللغة التي كان يتحدث بها الناس في الجاهلية ، وبحماسه الشديد لصلاح جاهين، فضلا عن اقتناعه التام برأي اليوت الذي يرى أن التجديد في الشعر لا يعني شيئا أكثر من العودة بلغته إلى لغة الحديث اليومي، كلما ابتعدت عنه، أما بالنسبة للنقاد الآخرين، فهم لا ينظرون إلى إمكانية تفاعل الفصحى والعامية، إلا بين أحضان اللهجة الشامية، وإن شئت فقل إنهم يتجاهلون بالخصوص التجربة المصرية، وبالأخص تجربة أمل دنقل الخصيبة في هذا المجال، ويمكن أن نضيف الى ذلك تجربة سعدي يوسف.

وبوصولنا إلى هذه النتيجة، سيصبح بإمكاننا القول بإطمئنان، بأن التنظير، وحتى التأريخ، لم يعودا كافيين لتجلية مسألة الكتابة بلغة الحديث اليومي، في الشعر العربي، المعاصر ولتجلية ذلك بالوضوح الكافي والإيجاز اللازم بعيداً عن المزايدات القبلية، ويمكن أن نميز في هذه التجربة بين صنفين من الشعراء:

أ - صنف استجاب لنداء الواقعية الاشتراكية، بتبسيط العبارة لتوعية الطبقة الكادحة وإعدادها للمعركة الحاسمة مع أعداء الحياة، وقد سبق أن رأينا نماذج من

شعر هذه الجماعة ممثلا في قصيدتي" شنق زهران" لصلاح عبد الصبور و"رسالة من أبٍ مصري إلى الرئيس "ترومان" لعبد الرحمن الشرقاوي، ولاحاجة بنا إلى إعادة ما قلناه عن القصيدتين، إلا إذا أردنا أن نتذكر الصور الكاريكاتورية التي قدم الشاعران فيها المناضل المصري من الفلاحين، حين يلبس شالاً منمنما ثم يمضي مختالا من العجب" مثل تركي معمم " أو حين يتساءل عن القصور في القاهرة وهو يحك قفاه، وبالطبع فان ما قلناه عن القصيدتين ، يصلح لأن يعمم على كل ما قيل من شعر، استجابة لتلك الدعوة، وهو شعر بلغ من الكثرة والضحالة حدا أهله، بامتياز، لأن يقوم شاهدا على مساهمة لغة الحديث اليومي في أزمة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ولمن يحتاج إلى دليل أن يتأمل هذا النموذج، من شعر كمال عبد الحليم واختيارمحمود أمين العالم[60]:

1 - سجنوهُ . . أمرضوهُ

2 - أعدموه . . في الليمانْ

3 - ثم عادوا وجدوهُ

4 - يحتوي كل مكانْ

5 - في النشيد . . في الدموعِ

6 - في الشمال في الجنوبِ

7 - في هتافات الجموعِ

8 - في انتفاضات الشعوبِ

ليتأكد أنه شعر بدون شعرية، لأن اختيار النموذج إنما تم من أجل التدليل على قابلية الشعر الحديث للانتشار، وعلى مساهمة الشاعر في النضال، إلى جانب كتابة الشعر، وهما شأنان يقعان خارج الشعرية كما يعلم الجميع.

ب - صنف أعطى لُغَةَ الحديث اليومي مفهوما مختلفا، يجمع بين معجم الحديث اليومي والتركيب الشعري، لتسهيل نقل الكثافة الدلالية عمقا وشمولية، بالقدر اللازم والكافي من الشفافية، أي بالقدر الذي يوفر للعمل الإبداعي شعريته على المستوى الفكري والجمالي، وعلى مستوى التواصل بصفة خاصة. وطبيعي أن يكون هذا الصنف من الشعراء نادراً بحيث لم أكد أقع منه بين عشرات الشعراء

إلاعلى شاعرين:

هما سعدي يوسف وأمل دنقل. وبالطبع فعندما يتعلق الأمرشاعرين من هذا المستوى، فسيعرف المرء على التوّ لماذا ظل شعراء الشام ونقادها يتجاهلون لغة الحديث اليومي في جانبها الإبداعي، كما يمثلها هذان الشاعران.

الواقع هو أن المسألة لا تخص نقاد الشام وحدهم،. إذ أن كل الذين تعرضوا للغة الحديث اليومي، لم يولوا أية أهمية لتجربة الشاعرين مع تلك اللغة. وعلى أية حال فالموضوع بحاجة إلى دراسة خاصة ومتخصصة لن نزعم أننا بصدد القيام بها الآن، فأقصى ما تتحمله طبيعة هذه الدراسة هو أن تقدم بالإيجاز اللازم الخلاصة التي تكونت لدي بعد معاشرة طويلة لأعمال الشاعرين ، مما يفيد في تجلية مسألة مساهمة اللغة في أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث.

بدأ سعدي يوسف بداية جيدة منذ اللحظة التي تحول فيها عن الكتابة بالعمود ، وظل يطور نفسه في اتجاه منح لغة الحديث اليومي شحنة شعرية، تملك ان تحول أخطر القضايا واكثرها عمقا وشمولية إلى أعمال شعرية قابلة للتعاطي مع أوسع جماهير قراء الشعر. غير أنه في السنوات الأخيرة، قد أخل بالتوازن اللازم بين معجم يومي يعتبر مادة غفلا، وبين تركيب شعري بدونه يفقد المعجم اليومي خصيصته الانزياحية ، ليصبح كلاما عاديا لا شعرية فيه، وذلك ما سنتأكد منه بتحليل النماذج الشعرية التالية:

1 - رأيتُ يديكِ تمتدَّانِ لي في المغرب الأوسطْ
مغضَّنتين حانِيتَيْنِ
مسّدتا خيوطَ الشيْبِ واخْتَفتَا
وأمسِ تقول لي عيناكِ ضارعتَيْنِ
أنتَ فتَى (61)

2 - فتّحت عينيَّ اللتينِ تحلّقُ الأسماكُ حولَهُمَا
رأيتُ العالَمَ السفليَّ ماءَ

متأرجحاً بين انكسار الضوء والأُفُقِ البَعيدِ
يدايَ موثقتانِ خلفِي
دارتِ الأسماكُ حولي
كنت ألمحُ في الْتماعَتِها السَّماءَ
وأرَى الرِّباطَ قريبةً
أسوارُها البنِّيَّةُ الحمراءُ تعلو ثم تهبطُ
ثم تعلو ثم تهبطُ
كانت الأسوارُ سلاكا وأشواكاً وماء (62)

3 - أقول . .مدينةٌ في الرسم أنتِ.
وقريةٌ بين الطباشير المُلَوَّنِ في حقيبةِ مصطفى وجيوب مادوناَ
أقول لشرفَةٍ بيضاءَ إن البحرَ أوسعُ من قرنفُلةٍ
أقولُ لمن تحبُّ الزعترَ البريَّ باللَّيمونِ
إني اصطفيكِ أصابعاً تحتَ القميصِ القُطنِ(63)

بالنسبة للنموذج الأول يمكن القول : إنه باستثناء كلمة مغضنتين المتضمنة لحمولة فصيحة، فإن المقطع كله من صميم الحديث اليومي معجما وتركيبا ، غير أن ما يزيد من صميمية الطابع اليومي، للابيات، تحديد الإطار المكاني الذي تتقاطع فيه رؤية يدي الحبيبة، وهي تمسد خيوط الشيب، بهمسة عينيها، «أنت فتى» إنّ تحديد هذا الإطار ، بالمغرب الأوسط، حيث كان الشاعر موجوداً " بعيداً عن السماء الأولى (العراق)" له دلالة خاصة تتمثل في أن استخدام الحديث اليومي يقتضي عند الحاجة استعمال الأماكن العادية، وأعني بذلك استبعادَ الأماكنِ ذات الظلال العاطفية، التي اعتاد الشعراء أن يستثيروا بها معاني الفراق ولوعته في أذهان قرائهم، كسقط اللّوى وذي سلَم وكاضمة ..الخ، على أن عبارة المغرب الأوسط، التي تعني القطر الجزائري، تحتمل تاويلا آخر، بالنظر إلى الدلالة

العامة للمقطع، الموزعة بين فتوّة الشاعر في العراق وكهولته في الجزائر، بمعنى آخر فإن الشاعر يعاني في هذا المغرب الأوسط من غربتين غربة عن الوطن/ الحبّ وغربة عن الشباب.

إن ما زاد تلك الدلالة العامة كثافة وعمقا، هو الإطار البنائي الذي قدمت فيه، فقد استطاع الشاعر فعلا أن يحول ببساطة، الحديث اليومي إلى زخم شعري عن طريقين، أحدهما هيمنة التثنية على الأفعال والصفات، بحيث بدت اللغة، رغم قدرتها العالية على التوصيل، وكأن لا علاقة لهابالحديث اليومي الخالي بطبيعته من ظاهرة التثنية. والآخر قيام هذه الصفات والأفعال بوظيفة تنغيمية ناشئة عن الجناس الصوتي (مسدتا ـ اختفتا مغضتين ـ حانيتين ـ ضارعتين)

ولاشك في أن هذه الوظيفة التنغيمية، مشفوعة بما يتمتع به المثنى في اللغة العربية من طبيعة إيقاعية، قد عززت شعرية المقطع ويسرت نقل كثافته الدلالية بكل ما تتطلبه روعة الشعر من إمتاع كامل.

بالنسبة للنموذج الثاني، نجد المعجم والتركيب معا من صميم لغة الحديث اليومي، باستثناء عبارة«العالم السفلي» التي تعني في الأساطير اليونانية ما يشبه الجحيم، ولقد ساهمت هذه العبارة في تحويل مدلول كلمة ماء التي هي أصل الحياة ، لتعني الموت نفسه ابتداء من قوله رأيت العالم السفلي ماء أمّا الذي ساهم بشكل جذري، في تفريغ الكلمات في المقطع من حمولتها المألوفة، وشحنها بحمولة مختلفة، فهو كون المقطع يجري، عن طريق المنولوج الداخلي، على لسان شهيد يغرق في ماء نهر السين الفرنسي، هكذا تصبح عبارة الأفق البعيد إنما تعني الحياة نفسها في مقابل الماء الذي يعني الموت عند الغريق، اما السماء فتعني الخلاص، مقابل العالم السفلي الذي يعني العذاب المقيم، في حين تأخذ حمرة أسوار الرباط معنى الدم، دم الشهيد الذي لم يتمكن من أن يصبغ مياه "السين" فعلق نفسه وساماعلى أسوار الرباط. أما حركة الأسوار، علواً وهبوطاً، فتعني حشرجة النزع التي طالت أكثر من المألوف بسبب تكرار الحركة أكثر من مرة.

أسوارها البنية الحمراء

تعلو ثم تهبط ثم تعلو ثم تهبط.

قبل أن يضيق الخناق فتتحول الأسوار إلى حبل مشنقة، ويجيء الماء ليعمد بالموت روح الشهيد:

كانت الأسوار أشواكا وأسلاكاً وماء

على هذا النحو يتم تفريغ المفردة من حمولتها اليومية البسيطة، وشحنها بحمولة ذات نزوع شعري، من غير أن يقع ذلك دون عتبة الفهم أو يتجاوزها، لأن كلا من المرتبتين تفضي لا محالة إلى الابهام الذي يعتبر السبب الرئيسي للأزمة التي تمر بها لغة الشعر الحديث كما سنرى.

إن هذا المستوى من ضبط عمليتي التفريغ والشحن يحتاج إلى المواهب الكبيرة بل حتى مع توفر مثل هذه الموهبة فإن نجاح العملية قد لا يكون مضمونا باستمرار، هذا ما حصل بالفعل مع سعدي يوسف فمنذ سنوات وهو يطلع علينا في كل من مجلة "الكرمل"و"مواقف" بقصائد لا تحمل إلا صدى شفيفا من أعماله الشعرية الرائعة في دواوين" بعيدا عن السماء الأولى "و"نهايات الشمال الإفريقي" و"الأخضر بن يوسف ومشاغله."

وبالطبع فإن النموذج الثالث يقدم لنا عملية تفريغ وشحن غير مضبوطة. فـ"الشرفة البيضاء"و"الزعتر البري بالليمون"و"القميص القطن" عبارات تشتمل على مفردات لم يتم لا تفريغها من حمولتها اليومية، ولا شحنها بحمولة جديدة في حين أن عبارتي" البحر أوسع من قرنفلة" و" أصطفي من تحب الزعتر اصبعا"، تشمل على مفردات تم تفريغها من حمولتها الدلالية المعروفة وشحنها بحمولة دلالية جديدة ولكن بكيفية تجاوزت عتبة فهمنا بوصفنا قراءً، مما جعل المقطع يتوزع بين وضوح باهت وابهام صريح، حالا بين عمليتي التفريغ والشحن، وبين إنتاج الشعرية التي لا إبداع بدونها..

هكذا يكون سعدي يوسف قد وجد للشعرية التي أراد لها البعض، أن تظل مقترنة بالغموض، في مثل قولهم شعرية الغموض، مظهراً آخر من مظاهر تجليها ألا وهو لغة الحديث اليومي.

وإذا كانت عملية تفريغ المفردة وشحنها قد اضطربت بين يديه، في السنوات الأخيرة، فإن في دواوينه المنوه بها ما يفيد شباب الشعراء إمّا بتطوير مخططه في

التعامل مع لغة الحديث اليومي، أو بابتكار مخططات أخرى للخروج بلغة الشعر الحديث مما أوقعها فيه تجاهل تجربة شعرية بحجم سعدي يوسف.

أمّا بالنسبة لأمل دنقل، فقد بدأ بداية واعدة تدرجت في الوفاء بوعدها إلى أن بلغت من ذلك ما أرادت، في قصائده الأخيرة، حيث اكتسبت لغة الحديث اليومي، بالإضافة إلى كثافة العبارة، بعدا دراميا وتحققا ملحميا عاليا بسبب تشبعه بروح التراث العربي، وقدرته على استلهام شخصياته المتمردة والثائرة، ولإيمانه، بصورة خاصة، بقدرة هذه الشخصيات على إعادة بث القيم العربية الأصيلة في نفوس الناس، رغم كل ما حصل من هزائم ونكسات، عن طريق توظيف التراث توظيفا فنيا يجمع بين حيوية الحديث اليومي ودرامية الحدث التاريخي، أو عن طريق ما يمكن تسميته بالتناص الطقوسي الذي يستلهم النصوص والمواقف والأحداث ذات الشأن في تاريخ الأمة.

ولأن كتابات كثيرة قد كتبت حول هذا الشاعر ويمكن الإحالة عليها، عكس ما هو عليه الحال مع سعدي يوسف، فسنكتفي بتحليل نموذجين من شعره يمثل أحدهما مرحلة البداية، ويمثل الآخر مرحلة النهاية، وذلك بهدف تمثل حجم الخسارة التي منيت بها لغة الشعر بوفاة هذا الشاعر الذي لم يستطع لا في حياته ولا بعدها خلق تيار شعري يلتف حوله مجموعة من الشعراء المبدعين، للوصول برسالته الشعرية إلى غايتها، وذلك بسبب انصراف هؤلاء الشعراء إلى تنظيرات أدونيس وجماعته كما سنرى:

1) عينا القطّة تنكمشانْ
فيدق الجرسُ الخامسة صباحاً
أتحسّسُ ذقني النابتة الطافحة بثوراً وجراحاً
أسمعُ خطوَ الجارةِ فوقَ السَّقفْ
وهيَ تعدّ لساكن غرفتها الحمَّامَ اليوميْ
دفءُ الأغطيةِ خريرُ الصُّنْبورْ
خشخشةُ المذياعِ عذوبةُ جَسَدي المَبْهورْ

والخطوُ المتردِّدُ فوْقي ليس يكفْ
لكني في دقَّة بائعة الألبانْ
تتوقف في فكِّي فرشاةُ الأسْنانْ(64)

2) 1 - لا تصالحْ على الدَّمِ حتى بِدَمْ!
2 - لا تصالحْ ولو قيلَ رأسٌ برأسٍ،
3 - أكلُّ الرؤوسِ سواءٌ؟!
4 - أرأسُ الغريبِ كرأسِ أخيكَ؟
5 - أعيناهُ عينا أخيكَ؟
6 - وهل تتساوى يدٌ سيْفُها كان لكْ
بيدٍ سيفها أثْكَلَكْ

سيقولونَ:

جئناكَ كيْ تَحقِنَ الدَّمَ،
جئناكَ كُنْ - يا أميرُ - الحكمْ

سيقولونَ:

ها نحن أبناءُ عمّْ
قلْ لهم إنهم لم يراعوا العُمومَة في من هَلَكْ
واغرسِ السيفَ في جبهةِ الصَّحراءِ
إلى أن يُجيبَ العَدَمْ (65)

بالنسبة للنموذج الأول يمكن القول بأنه، باستثناء الجملة الأولى" عينا القطة تنكمشان "، التي تتوفر على قدر من الإيحاء ناتج عن الطاقة الرمزية لعيني القطة، لا تبقى في المقطوعة أية جملة تكتسب شعريتها من ذاتها، إنها اشبه ما تكون بالجمل العادية التي يتحدث الناس بها صباح مساء، تأمل مثلا هذه العبارات منفردة " يدق الجرس الخامسة صباحاً " "اسمع خطو الجارة فوق السقف"

دقة بائعة الألبان" تتوقف في فكي فرشاة الأسنان"

إنها شرائح لا تكتسب شعريتها من ذاتها ، بل من وضعها في أماكن معينة، تمكننا من تمثل مأساة الشاعر القائمة على المفارقة بين وضعه ووضع جاره، وتمكننا بعد ذلك من إدراك القيمة الإيحائية لدقة بائعة الألبان التي تعتبر السبب في توقف فرشاة الأسنان، خوفا من المطالبة بالدين أو من الحرمان ومن وجبة الإفطار.

إن وضعا طبقيا، كوضع الشاعر، لا يمكن أن يصوره بالدقة النوعية اللازمة سوى لغة الحديث اليومي، القادرة على رصد خشخشة المذياع، وخرير الصنبور، والذقن الطافحة بثورًا، ومزاوجتها برصد خطو الجارة فوق السقف، وما يمثله بالنسبة للجارين من بؤس ونعيم.

إن صورة ما يجري فوق السقف، حين تداخلت مع صورة مايجري تحته قد قدمت صورة حقيقية لما يجري في نفس الشاعر، ومايجري في نفس الشاعر لايعدو أن يكون انعكاسا لما يملأ الغرفتين معا من أشياء وثيقة الصلة بالحياة اليومية، ابتداء من عينيي القطة، وانتهاء بخطو الجارة فوق السقف، مرورا بدَقَّة بائعة الألبان.لكن ما انقذ المقطوعة من هذا الزخم اليومي، ومنحها توازنها الشعري إنما هو الإيقاع المتمثل في السطر الشعري، والقوافي المتناظرة فعبارة بائعة الألبان، وفرشاة الأسنان، ستفقدان كثيرا من ابتذالهما اليومي، عندما تقعان في آخر سطرين شعريين قصد توفير التقفية لهما، إن هذا الضرب من التفاعل بين اللغة (معجما وتركيبا)، وبين الدلالة والإيقاع أمر مقطوع به، حين يتعلق الأمر باللغة المكتوبة (الفصيحة) أما حين يتعلق بلغة بعيدة بطبعها عن اللغة المكتوبة كلغة الحديث اليومي، فإن ذلك الضرب من التفاعل يصبح ضروريا، لإقامة توازن شعري بين العناصر المتفاعلة، وهذا ما يؤكد ما سبق أن قررناه من أن مشروع أمل قد بدا واعدا منذ مراحله الأولى، لأنه يقوم على حقيقة لا تنطبق على اللغات التي تُكتب كما يتحدث بها، أي اللغات التي لا تعرف ما يسمى بالازدواجية. لقد بدا كما لو أنه يبحث عن لغة ثالثة، هي أقرب ما تكون إلى لغة الحديث اليومي، وتتوفر على كل الشروط التي تجعل منها لغة مكتوبة وقادرة في الوقت نفسه على تحقيق شعريتها، عن طريق تفاعل المكونات الشعرية، بكيفية تسهل دمج لغة الحديث

اليومي في عملية التفاعل، ليكون نصيبها من الشعرية كنصيب كل من المكونات الأخرى، غير أننا حين نعيد قراءة المقطع في ضوء ما أسلفناه نجد أن بعض العبارات تظل مستعصية عن الدخول في الإيقاع الشعري العام للمقطع، كما هو الشأن بالنسبة لقوله: " اتحسس ذقني النابتة الطافحة بتوراً وجراحا" وذلك ما جعل أمل يلجأ إلى مزيد من التقنيات الأخرى، لتسهيل دمج لغة الحديث اليومي في السياق العام لشعرية النص، على نحو ما سيتبدى لنا من تحليل النموذج الأخير.

عندما نتأمل لغة النموذج الثاني (الأخير) من حيث المعجم نجد كل مفرداته من صميم الحياة اليومية باستثناء مفردتين هما أثكلك من قوله" يدُ سيفها أثكلك" و«تحقن» من قوله: " جئناك كي تحقن الدم" ومن حيث التركيب المجازي لا نجد سوى استعمالين اثنين هما" جبهة الصحراء" ويجيب العدم" ومع ذلك فإننا نشعر، ونحن نقرأ المقطع، بأننا نقرأ كلاما أبعدما يكون عن لغة الحديث اليومي، فما السر في ذلك؟

الواقع هو أن هناك أكثر من سبب. فمن ناحية تناصِّية محضة، يمكن القول بأن معالجة قضية مصيرية معاصرة بقضية هزت الوجدان العربي، في فترة من فترات تاريخيه، وأصبحت بما تشكله من مواقف وسلوكات جزءً مهما من ثقافته، تعتبر مكسبا هاما للعمل الشعري لا على مستوى تسهيل عملية التوصيل فحسب، بل على مستوى إشراك المتلقي في عملية الإبداع ذاتها، إذ ما أن يبدأ الشاعر جملة من الجمل، حتى يرتسم المشهد بكامله أمام أعين المتلقي، فحين يقول الشاعر "جئناكَ كي نحقن الدمَ" فإن مشهد قوم القاتل، وقد اقبلوا على قوم القتيل، من حيث ضُربت خيمة للبدء في الحوار من أجل الصلح، يرتسم أمام المتلقي، وحين يقول قوم القاتل "ها نحن أبناء عم" فسيتذكر المتلقي على الفور المثل المشهور " أنا وأخي على ابن عمي" وعندئذ سينتصب، أمام عينه بشكل من الاشكال، رد الشاعر في ما بعد: "قل لهم انهم لم يراعُوا العمومة في من هلَك" فما هو مهم من هذا الجانب التناصي، هو أن التركيز على انتصاب المشهد وتوقع الرد بكيفية مسبقة، سيقلل من أهمية عنصر اللغة في عملية التلقي، إذ أن هم القارئ سينحصر في مجرد الاستجابة لتوقعاته، ولا يعنيه، بعد ذلك في شيء، أن تأتي تلك الاستجابة عن صريق لغة قريبة من لغة الحديث اليومي أو بعيدة عنها، هذا

عن الجانب التناصي، غير أن ثمة جانبا آخر يتمثل في ان المقطع محكوم بمنطق حجاجي، يحتاج الى استخدام أساليب متعددة للتقليل من أهمية الآراء الداعية الَى السلم وحقن الدماء، والإعلاء من شأن الأخرى القائلة بـ (الدمَ أو يعود كليبٌ حياً) هكذا نجد الشاعر، وهو من أنصار الرأي الأخير، يقسم المقطع الى قسمين، يناقش في الأول منهما مسألة الصلح عن طريق (رأس برأس) ويناقش في الأخير مشروع سلام مشرف يتقدم به الخصُوم، ما يهمنا من هذين القسمين بالدرجة الأولى، هو أن الوسائل التي استخدمت في الحجاج، دحضا وتفنيدا، كانت كلها من طبيعة أسلوبية رفعت لغة الحديث اليومي إلى درجة عالية من الشعرية.

ففي القسم الأول مثلا نجد أصل الكلام، من هذا المستوى، "رأس برأس" كل الرؤوس سواء" "رأس الغريب كرأس أخيكَ" "عينا الغريب عينا أخيكَ" الى غير ذلك من الجمل والعبارات التي لا تستمد شعريتها من ذاتها، بل بما لحق بها من وسائل استخدمت، في الأصل من أجل إفحام حجة الخصم القائلة بالمصالحة" على الدم". هكذا تتحول الجمل الخام السالفة إلى جمل ذات قيمة شعرية حقيقية عن طريقين: أحدهما تحويل السياق الخبري الى سياق استفهامي انكاري لا يبقى معه أي مجال لتظل "كل الرؤوس سواء" ولا أن يظل "رأس الغريب كرأس أخيك" ولا "عيناه كعيني أخيك" وأن يكون الجواب عن تلك الأسئلة كلها مختصرا في حرف- لا المستمد من قولهم أنصر أخاك ظالما أو مظلوما.

والطريق الآخر يترتب عن الطريق الأول، فحين أصبحت الكلمات المتكررة، في هذا الجزء من المقطع، وهي الرأس والعين واليد لا تعني نفسها بعد تكرارها، فقد أصبحت في نظر المتلقي بمثابة جناس تام يعزز شعرية الإيقاع بضرب فريد من التنغيم.

وإذا كان الجزء الأول من المقطع، قد استمدَّ دراميته من حركة المنولوج الداخلي، وتنقلاته السريعة عبر الأسئلة (أرأس الغريب كرأس أخيك؟ أعيناه عينا أخيك؟ وهل تتساوى.. الخ).

فان الجزء الأخير قد اعتمد في دراميته على توزيع الجدل بين صوتين، صوت المطالب بالثأر قديما، والرافض للصلح حاضرا، وصوت أنصار السلام المتقدمين بمشروع التسوية. ومن التوزيع الطباعي لهذا القسم يمكن أن نستنتج، أن الشاعر

يأخذ دور السارد الذي يفتتح الجدل بما يشبه حديث الرائي، ليأمن على كلامه أنصار السلام في شكل جوقة على الشكل الافتراضي التالي:

الشاعر: سيقولون

الجوقة: جئناك كي تحقن الدم

جئناك كن - يا أمير - الحكم

الشاعر: سيقولون

الجوقة : ها نحن أبناء عم

الشاعر: قل لهم انهم لم يراعوا العمومة في من هلك

واغرس السيف في جبهة الصحراء

إلى أن يجيب العدم

إن ثقة الشاعر برؤياه، والاستجابة التلقائية لانصار السلام، قد نالت من صلابة موقفهم، وجعلت حججهم تقدم على مرحلتين، يرفض الشاعر الاجابة عن المرحلة الأولى، علما منه بحكم رؤياه، ان أضعف حجة في الحلقة هي الحجة الأخيرة، أي إعلانهم "ها نحن أبناء عم" لما في الاعلان من تناقض بين القول (ها نحن أبناء عم) وبين الفعل (قتلهم لابن عمهم).

قل لهم انهم لم يراعوا العمومة في من هلك ومع ذلك، فإن الصراع بين الرأيين الذي بدا كما لو أنه انتهى لصالح رأي الشاعر، قد ظل متوازنا بشكل تسارعت معه حركة المشهد، لتمنح المقطع الشعري بكامله تجليا دراميا، وتحققا ملحميا يبلغان مداهما في إنهاء المقطع بالدعوة للحرب، إلى أن يتفانى الحيان ويدقا بينهما عطر منشم.

واغرس السيف في جبهة الصحراء

إلى أن يجيب العدم

والسؤال الذي يطرح نفسه الآن، هو لماذا انفرد هذا السطر الشعري وحده بثلاثة استعمالات مجازية، في حين يخلو المشهد بكامله منها ؟ والجواب هو أن لغة الحديث اليومي، في المشهد، قد استمدت شعريتها من الصراع وما نشأ عنه من

تجل درامي، ونفس ملحمي، فلما انتهى الصراع وأراد الشاعر أن يختم باعلان الرأي الغالب، لم يجد أمامه لتوفير الشعرية لسطره الشعري إلا أن يلجأ الى المجاز.

وهكذا يمكن القول بأن أمل دنقل، قد استطاع أن يحافظ للغة الحديث اليومي على قدرتها التواصلية، وان يرتفع بها الى مستوى عال من الشعرية، عن طريق معالجة أخطر القضايا المعاصرة بقضايا قديمة ترتبط، في لا وعينا، بقناعات حضارية واخلاقية مستمدة من تاريخ كامل من الصراع الدموي صونا للشرف، ودفعا للعار على حد قول أمل دنقل من القصيدة نفسها.

إنها الحربُ قد تثقل القلبَ

لكن خلفكَ عارَ العربْ

والمفارقة القاتلة التي تقوم عليها المأساة الشعرية، كما يقدمها أمل، هي أن رهان العربي عبر تاريخه الطويل كان رهانا على الشرف، مهما أُريق على جوانبه من دم، اما رهاننا اليوم فعلى العار، على عار لم ينفع في غسله ما أريق من دم في كل ما أصابنا من نكبات ونكسات. لقد استطاعت لغة الحديث اليومي وهي تعبر عن ثنائية الشرف/ العار، كما نعيشها اليوم، ان تقدم نفسها بديلا لا للغة الجامدة التي انتهت اليها جهود المتأخرين من شعراء تيار البعث والتيار الرومانسي، بل بديلاً للارتباك الذي أصابها على يد شعراء حركة الشعر الحديث كما أسلفنا. أما الحقيقة التي لم يلتفت اليها أكثر المهتمين بلغة الشعر الحديث، فهي ان هذا البديل الذي تقدم به كل من أمل وسعدي قد كان في وسعه أن ينقذ لغة الشعر الحديث، مما ظل يلاحقها من تخبط وارتباك عبَّر عنهما، بالدقة الكافية، يوسف الخال حين فسر فشل الشعر الحديث "باصطدامه بجدار اللغة" غير أن وفاة أمل دنقل، وانتكاسة سعدي يوسف، قد وضعتا حدا لهذا البديل الذي كان الأمل معقودا عليه، للخروج بلغة القصيدة العربية إلى فضاءات من الإبداع لا سماء لها. فماذا بقي أمام هذه اللغة؟ لقد بقيت تنظيرات أدونيس وما تفرع عنها، من المحيط إلى المركز، مما يدخل في صميم أزمة الحداثة كما سنرى...

لغة التجريب

هذه التسمية هي من عندنا، بمعنى أننا لم نقع عليها في أي من المراجع التي اعتمدناها في هذا البحث، ولكننا نملك أن نقول بأننا قد استقيناها من منظومة منطقية تتردد كثيرا في كتابات أدونيس وأتباعه، ولاسيما السيدة خالدَة سعيد، تتمثل هذه المنظومة في القول بأن الابداع هو عبارة عن رفض للتقليد، أي رفض للشكل الثابت، أي للغة الجاهزة، أو الوعاء الباحث عمن يملأه، بمعنى أن الإبداع إنما هو بداية، أي انقطاع عن واقع قائم، وطُموحُ إلى واقع غير محقق، بمعنى آخر يمكن القول بأن الابداع ليس سوى توتر بين راهن ومحتمل، بين قديم للغة فيه طبيعة الوصف وإعادة انتاج ما هو موجود، وبين جديد مهمة اللغة فيه هي الكشف الذي يعني تجاوز المثال المحقق، بابتكار مثال ما يلبث أن يُنقَض، لأن كل متحقق يصبح منطلقا، وكل إبداع إنما هو صيرورة دائمة، أي تجريب دائم[66].

وعلى الرغم من أن الخطأ في هذه الدعوة واضح وضوح الشمس، بتجاهلها لاحد طرفي عملية الابداع الا وهو المتلقي، وبتركيزها على الكشف ولا شيء سوى الكشف، مع أن الطبيعي، في ميدان اللغة، كما يقرر ت.س. اليوت: هو أن تكون هناك أزمان لاكتشاف الأراضي، وأزمان لاستثمارها قبل اكتشاف أراضي أخرى[67]. أقول على الرغم من ذلك، فقد لاقت هذه الدعوة صدى واسعا، لدى جيل كامل من الشعراء من خليج الوطن العربي إلى محيطه، دخلوا الشعر من باب التجريب ولم يخرجوا منه، لا لشيء سوى أنهم لم يجدوا في كل هذا الوطن الكبير من يقرأهم. ولاشك أن الخيبة التي أصابت هؤلاء الشعراء، ليست من الحجم الذي يمكن أن يعاني منه كل شاعر بمفرده، لتنتهي المسألة عند هذا الحد، بل لقد كان لها انعكاس سلبي على حركة الشعر الحديث برمته، إذ بعد وفاة معظم الرواد وشيخوخة من بقي منهم، وبعد تعب الجيل الثاني، لم يعد يملأ الساحة الشعرية اليوم غير هؤلاء الشعراء.

إن أخطر ما في هذه الدعوة، هو أنها وضعت هؤلاء الشعراء أمام خيارين، اما السير في اتجاه حركة التاريخ، أو في الاتجاه المعاكس لها. وطبيعي ان يختار الشعراء السير في الاتجاه الأول، أما ما لم ينتبهوا إليه، فهو ان الدعوة من

أساسها تقوم على مغالطة خطيرة، بخلطها بين التطور بشكل عام حيث يمكن للتجريب أن يأخذ مداه، وبين التطور في مجال اللغة الشعرية بصفة خاصة، حيث لا تجريب بدون إبداع، ولا إبداع دون طرف آخر هو المتلقي، الذي لا مصلحة له في أي تجريب يتجاوز عتبة الفهم الى الإبهام، ولكي لا نفهم خطأ فنتُّهم بالتحامل على أحد، ينبغي المبادرة الى القول، بأن ما تتضمنه تلك الدعوة من أفكار، لم توجه في بادئ الأمر الى شباب الشعراء، وإنما طرحت في سياق السجال بين الحداثة والتقليد، غير أن الطريقة التي تم بها طرح المسألة، بنسبة كل المثالب الى التقليد (الشكل الثابت الجاهز السائد، الوعاء الباحث عمن يملأه) ونسبة كل المزايا الى الحداثة (اعادة الاعتبار للابداعية الانسانية - بداية منقطعة عن واقع قائم، طامحة الى واقع غير محقق - تجوال في المجهول..الخ). وبتحديد وسيلة الانتقال من عالم التقليد الى عالم الحداثة، في كلمتين غير محددتين بالدقة المفترضة في مثل هذه العملية، هي التجاوز والتخطي، دون تحديد للكيفية ولا للوسائل الفكرية والثقافية والفنية الكفيلة بمثل هذا الانتقال. ان طرح المسألة بهذا القدر من التبسيط هو الذي جعل الشباب يستسهلون عملية القفز بقطع العلاقة مع كل ما يمت بصلة الى العمود، بوصفه أحد الأوجه المقابلة للحداثة، وبالاكتفاء بترويج معجم واحدٍ أو أكثر من شعراء الحداثة المشهود لهم. أما ما يسمى بالتثقيف الذاتي الذي يبدأ بقراءة أكبر قدر ممكن من الشعر والشعراء لاغناء الذاكرة والوجدان، مشفوعة بثقافة متنوعة وعميقة تمكن الشاعر من امتلاك رؤية شمولية للذات وللمجتمع وللكون عامة، فلم تعد الحاجة ماسة اليها ما دام الأمر متعلقا بلغة جامدة يمكن تجاوزها وتخطيها الى لغة معلقة بين حلم (مثال) تحقق وحلم لم يتحقق بعد أي بلغة معلقة بين حلمين لا شأن للمتلقي بهما. ولكي يتحقق هذا السفر اللغوي الغريب بين ما تحقق من هذه الاحلام وما لم يتحقق يلجأ الشاعر الحديث الى ما يمكن تسميته بالاعتباط[68] الذي يعني عند بريتون "ما ننفق أكبر قدر من الوقت من أجل ترجمته الى لغة عملية".

وبالطبع فان هذا الضرب من الاعتباط سيأخذ اشكالا لاحصر لها، مما يصعب معه اللجوء الى استقراء شمولي، لما نعلم جميعا من أن الاعتباط لا حدود له، ومن ثم فسنقف عند ثلاث صيغ منه، نعتبرها معبرة ودالة عما يمكن أن تنتجه الرغبة المسبقة في الخرق، من خروج عن الغموض المستحب الى الاستغلاق الدلالي التام،

الذي عبَّر عنه جان كوهين" بتجاوز عتبةٍ للفهم تفقد القصيدة بتجاوزها فاعليتها كلغة دالة[69] وسنتعرض لهذه الصيغ مرتبة على الشكل التالي:

1 - تتمثل الصيغة الأولى في الوهم بأن الابداع الشعري إبداع باللغة، والابداع باللغة ينبغي أن ينطلق من تفريغ المفردة من حمولتها الدلالية السائدة، وشحنها اما بحمولة جديدة، أو بحمولتها الدلالية الأولى، التي فقدتها بالاستعمال الاعتيادي المألوف[70].

وبشيء قليل من التأمل، سنجد أن خطورة هذا الكلام تأتي من ناحيتين: أولاهما أنه يتنافى مع نتيجة هامة انتهى اليها البحث في الشعرية، على يد باحث معروف، هو تودوروف حين أعلن بألا أحد يستطيع، حتى الآن، ان يعرف متى تنتهي اللغة ومتى تبدأ الشعرية. وكل ما استطعنا أن نصل اليه، ونعتقد أنه كسب كبير، هو التساؤل حول طبيعة تحول الحمولة الدلالية، من المستوى اللغوي الى المستوى الشعري[71] أما الناحية الأخرى فهي أن ذلك الرأي يمنح الشاعر، متى شاء، حق تسمية الأشياء بغير مسمياتها، زاعما أن تلك هي حمولتها الدلالية الأولى، أو هي الحمولة التي تفرضها عليها معاناة الشاعر واحتراقة من أجل تغيير العالم، عن طريق تكسير اللغة، هكذا توصلنا في بحث سابق[72] الى أن من الشعراء من يستعمل كلمة ليل وهو يعني كائنا حيا، فجاز له أن يقول: (ليل مغسول القدمين) وان منهم من يستعمل كلمة نُواح، وهو يعني ضربًا من الطيور، فجاز له أن يقول (أسراب النواح) وجاز لغيره أن يستعمل كلمة الرحيل وهو يعني الطائرة فجاز له أن يقول (اسافر في الرحيل) ولشاعر آخر أن يستعمل كلمة صوت، وهو يعني غزالا، فجاز له أن يقول (دم الصوت) وهكذا دون اعتبار للطرف المخاطب، الذي لا يمكن بدونه أن يكتب شعرا أو يؤسس إبداعا.

والغريب أن كمال خير بك، حين تعرض لمسألة شحن المفردات هذه، قد عالجها كما لو أن الأمر يتعلق بمجرد انزياح يحتاج فقط الى "ترجمة وايضاح موجه للجمهور غير المطلع"[73] واقترح بشأنها ستة احتمالات لكلمة البحر الواردة في ثلاثة أبيات هي على التوالي:

1 - أيها البحرُ أيها الأملُ البحرُ...

2 - أيها البحرُ يا صديقَ الجرحْ

3 - الطيورُ التي تحومُ حول جثةِ البحرِ وتَبْكي

أما المقترحات فهي، ان يكف البحر عن أن يكون مشهدا محضا ليصبح:

1 سفرا - 2 فرارا - 3 مغامرة - 4 فراشا للحب - 5 قبرا - 6 نبعا للتطهر نفسه. ثم يعلق على ذلك قائلا:

"وبالقبض على مفاتيح هذه الشحنة الرمزية الجديدة، يتمكن القارئ المتوسط من أن يحقق صلة بالدلالة أو التحريض المتضمن في أبيات حديثة كهذه"[74] أما نحن فنكتفي بتساؤل بريء، من هذا النوع، ترى كم من الوقت ومن الجَلَد؟ ستتطلب قراءة قصيدة من حجم "هذا هو اسمي" لأدونيس، اذا نحن عرضنا كل كلمة فيها على التقاليب الستة المقترحة من قبل السيد كمال خيربك، إن المسألة من غير شك ستتحول الى متاهة لغوية لا خروج منها، بدلا من أن تحقق صلة بالدلالة أو التحريض المتضمن في الأبيات.

أما فيلسوف جماعة "شعر" السيد رينه جبشي، فقد عالج مسألة الشحن هذه، بتحويلها الى "آلية سرية تعمل وفق رؤيا موحدة للعالم، تفرض نفسها على وعي الشاعر (غير السطحي). هذا الوعي الذي، اذ يكشف وحدة الأشياء وتآلفها في قلب التباين، فانه يستطيع منذ ذاك أن يدرك ان (الحُجرةَ نيَّةٌ صامتة) و (الزهرةَ نيةٌ ملوَّنة) و(الحيوان زهرة أكثر غرابة)"[75] أو بعبارة أوَضح، أن يدرك أن كل شيء يمكن أن يصبح أي شيء، وهو نفس ما سبق أن قررناه بشأن قول القائل "ليل مغسول القدمين" وقول الآخر "اسافر في الرحيل".

وعلى كل حال فما من شك في أن ما قام به السيد الفيلسوف، من جهد في تفسير عملية التفريغ والشحن على مستوى الابداع، يستحق كل تقدير، غير أن ما نأخذه عليه هو أنه لم يبذل الجهد نفسه من أجل المتلقي، الذي يبدو أن كشف وحدة الأشياء في قلب التباين ليس من ضمن القدرات المتاحة له، لانقاذ عملية الابداع الشعري من الانقطاع عن جمهوره الواسع.

هكذا يتبين، كم من الجهد قد بُذل في تبرير مسألة حلَّها النقد العربي القديم، منذ تمييزه بين الاستعارة القريبة والاستعارة البعيدة، كما حلها النقد الغربي الحديث في ما أسماه جان كوهين بعتبة الفهم، ومع ذلك فقد ظلت هذه المسألة قطب الرحى، في الفكر النقدي الأدونيسي، تعمل بكل ما أوتيت من قوة، من أجل عزل الشعر العربي الحديث عن جمهوره عزلا تاما.

2 - وتتعلق الصيغة الثانية باستخدام أسلوب المصاحبة اللغوية غير الإعتيادية، الذي يعتمد على جعل المتلقي يتوقع، من اطلاعه على الشق الأول من الكلام الشعري، نهاية معينة له، ثم يفاجأ بنهاية مخالفة تتحدى توقعه وتسخر منه، لأنها أقدر على نقل الرسالة التي يرغب الشاعر في توصيلها، ولقد نجح الشاعر الحديث في استخدام هذا الأسلوب نجاحا ملموسا يمكن أن نلاحظه بسهولة من تأمل النموذج التالي[76]:

آه ماذا تلدينَ الآنَ

طفلاً أم جريمهْ؟

إن أول ما يتبادر الى الذهن بعد السؤال: ماذا تلدين الآن، طفلا؟ أن يكون تمام الفقرة أو طفلة، ولكن الشاعر أخذ بعين الاعتبار مدلول كلمة الآن التي تعني ما بعد نكسة:1967 فأتمَّ الفقرة بقوله أو جريمة، لأن ولادة الأطفال في زمن الهزائم يعتبر جريمة في حقهم، وبالطبع فان الكثافة الدلالية التي تربط السؤال بالهزيمة وبمصير أطفالنا بعدها، تعتبر أقوى، بما لا يعد، مما لو تركز السؤال عما اذا كان المولود ذكرا أو انثى، فضلا عن أن مخالفة التوقع وما تحدثه من هزة شعورية، قد قفزت بشعرية الشاهد الى مستوى عال يمكن تحديده، عمليا، بالفرق بين أن نقول:

طفل أم طفلة؟ وأن نقول: طفل أم جريمة؟

غير أن الارتفاع بهذا الأسلوب الى هذا المستوى، قد ظل وقفا على شعراء من مستوى أمل دنقل، أما غالبية الشعراء، وبالأخص شعراء السبعينيات وما بعدها، فقد أمعنوا في التجريب وتحدي توقعات المتلقين ، الأمر الذي خرج بهم عن حدود الغموض المستحب الى الابهام أحيانا، والى الاستغلاق أحيانا أخرى، كما يتضح من تحليل النماذج التالية:

يقول عصام ترشحاني:

هيَ الأم والوعدُ والحبُّ[77]

فهذا الجزء من السطر الشعري يحدث لدينا توقعا، بأن خاتمته ستكون من مستوى الحنان الذي تثيره كلمة أم، والأمل الذي يتفجر من كلمتي وعد وحب، ولكن الشاعر يفاجئنا بكلمة الانفجار بحيث يصبح السطر الشعري كما يلي:

هي الأم والوعدُ والحبُّ والإنفجار.

وواضح هنا أن الشاعر الذي لم يستطع أن يتحدى توقعنا، بوصفنا متلقين، قد استطاع أن يدمر إيقاع الحنان والمودة، في الجزء الأول من السطر الشعري، ليؤكد لنا بأن الشاعر الحديث، قادر على قول الشيء ونقيضه في سطر واحد. وهذا ما يؤكد قول رفعت سلام:

تأفل الأصداءُ والأضواءُ والألوانُ والأحزان[78]

فأفول الأصداء والأضواء والألوان، وهي أشياء محببة للنفس، يترتب عنه، من غير شك، إستفحال الأحزان وليس افولها. ولكن الشاعر أبى إلا أن يشملها بالأفول متحديا بذلك توقعنا، بوصفنا متلقين من جانب، ومتحديا من جانب آخر منطق الأشياء، إذ لا يعقل أن تأفل الأفراح والأحزان في وقت واحد.

ويزداد أسلوب المصاحبة اللغوية غير الاعتيادية، إيغالا في التجريب وما يترتب عنه من إبهام، حين يقترن بما سبق أن تعرضنا له، من تفريغ المفردات من حمولتها الدلالية وشحنها بحمولة جديدة، كما هو الحال في مثل قول الشاعر نفسه[79].

ولا الوقتُ المراوغُ يمنحُ الجسدَ العزاءَ العذبَ

فنسبة المراوغة الى الوقت، ومنحه القدرة على إعطاء الجسد عزاء عذبا، لا يترك لدي كقارئ أي توقع، ومع ذلك فإن الشاعر قد افترض توقعاً ما، وبادر الى تحديه بقوله "أو شبَقَ الصهيل" وهي عبارة لا تقل ابهاما وايغالا في التجريب، من "الوقت المراوغ" التي تتصدر السطر الشعري، الذي أصبح على الشكل التالي:

ولا الوقتُ المراوغُ يمنحُ الجسدَ العزاءَ العذبَ أو شبَقَ الصّهيلْ.

بحيث يبدأ "بالوقت المراوغ" وينتهي بشبق الصهيل، مما زاد الأمر استغلاقا، وبعدا عن شفافية الشعر وطبيعته الإيحائية.

هكذا يمكن القول بأن أسلوب المصاحبة اللغوية غير الاعتيادية قد ساهم، الى جانب تفريغ المفردة من حمولتها الدلالية وشحنها بحمولة جديدة، في الدفع باللغة نحو الايغال في التجريب، والامعان في الابهام، وما يترتب عنهما من ردم للجسورِ الواصلة بين الشاعر والمتلقي.

3 - تتعلق الصيغة الثالثة بطغيان استخدام ياء المخاطبة، الناشيء عن توظيف جدلية الأرض الحبيبة توظيفا ينعكس فيه مضمون الجدلية على شكلها، بحيث تأخذ القصيدة شكل خطاب يوجه للأرض بوصفها حبيبة، وإلى الحبيبة بوصفها أرضا، ويوجه اليهما معا بوصفهما ذاتاً مجردة، دون أن يُسبق الخطاب بما يحدد، أو يرجح، أو يشعر بحقيقة الذات المخاطبة في العمل الشعري، الأمر الذي يضع الشاعر خارج القواعد المنظمة لاستعمال ضمائر الخطاب في اللغة. فإذا كان المتعارف عليه، لغويا، هو أن يسبق الضمير باسم ظاهر يحدد هويته، فان الشاعرة مي صايغ تبدأ قصيدة "الرحيل" هكذا[80]:

هذا هو الرحيلُ

أسرجي سهامكِ الحمراءْ

فالمخاطب، في السطر الثاني، ضمير مؤنث مع أن جميع الأسماء في السطر الأول مذكرة (هذا - هو - الرحيل). قد يتعرض معترض بأن الشاعرة قد جردت من نفسها شخصا وخاطبته، ولكن ذلك مردود بسبب قولها في السطر الثالث مباشرة:

جرِّدي البروقَ وافتحي منفايْ

فلو صدقنا مسألة التجريد، لأصبح معنى هذا السطر كما يلي: جردي أيتها الشاعرة البروق وافتحي منفى للشاعرة، لأن المقبول عقلا ومنطقا هو أن يفتح المنفَى شخص آخر لا أن يفتحه المنفيُّ نفسه.

إن الأمثلة على هذه الظاهرة كثيرة جدا بل إن باستطاعتنا أن نحيل على عشرات القصائد ولكننا سنقتصر، توخيا للايجاز على تعزيز المثال السابق بمثال

آخر من قصيدة أكتوبر 1984 لرفعت سلام حيث يقول[81]:

تنهارُ أسرابُ النُّواحِ العذبِ في قلبي

كما الأمطارُ في قيضِ المدينةِ

فافتحي شباكَكِ العُلوِيّ...

فلكي نحدد مدلول ضمير المخاطبة في قوله فافتحي، هناك احتمالان: إما أن يعود الضمير على "أسراب" أو "أمطار" من ناحية، أو أن يعود على المدينة من ناحية أخرى. وبما أن الأسراب والأمطار لا يمكن أن تكون لها شبابيك، فالمرجح أن تكون المخاطبة هي المدينة، ولكن الشاعر سرعان ما يفاجئنا بعكس ذلك إذ يقول بعد سطرين فقط:

تلكَ آيتُنا المضيئةُ

فافْتَحي

ليضعنا أمام احتمال آخر، هو أن تكون المخاطبة هي الآية بدل المدينة، وهكذا فبدل أن تصل الرسالة الشعرية، من أقرب السبل وأغناها بالهزات العاطفية، نجد أنفسنا أمام جملة من الألغاز اللغوية لا سبيل إلى فكها.

هل يكون مرد هذا التوظيف العشوائي لضيمر المخاطبة إلى محاولة هؤلاء الشعراء ايهامنا بأنهم لا يكررون تجربة الأرض الحبيبة؟ قد يكون ذلك صحيحا. غير أن خلطهم، بين معجم الحب ومعجم النضال، قد جعل المهمة صعبة. لأن الأمر قد التبس على القارئ، فلم يعد يعرف، موضوعاتيا، إن كان يقرأ قصيدة في الحب أو في النضال، أم أن المسألة تدخل في إطار تجريب هدفه خرق القواعد المنظمة لاستعمال الضمائر في اللغة، دون حاجة إلى ابتكار قواعد بديله، عملا بمنطق الهدم القائل بتجاوز السائد والمألوف، والجاهز مع شيء من التوسع في اعتماد هذا المنطق ليشمل قواعد اللغة نفسها.

لقد كان بودنا أن نضيف، الى هذه الصيغ الثلاث، صيغة رابعة تتعلق بمساهمة استخدام الأساطير بأسمائها لا بروحها في الاتجاه بلغة الشعر نحو الإبهام، ولكن حال دون ذلك عاملان هامان: احدهما أن الموضوع قد بحث بالجدية اللازمة من قبل دارسينَ اكفاء[82] وسجلت بالنسبة اليه أهم الأخطاء التي رافقت توظيف الأساطير

في الشعر العربي الحديث، لاسيما ما يتعلق بكون الحمولة الأسطورية كما وردت في الأصل وكما تطورت في أعمال أدباء الغرب غريبة على الثقافة العربية بشكل عام، مما جعل اللغة تكتسي قدرا من الابهام يكفي لمنع توصيل الرسالة الشعرية إلى جمهورها العريض، ويكفي كذلك لعزوف هذا الجمهور عن قراءة ذلك الشعر.

أما العامل الآخر فهو أن الشعر العربي منذ سنوات، قد أخذ يبتعد عن استخدام الأساطير، ربما لوعي الشعراء بمضمون العامل الأول، أو لطغيان عنصر الموت على عنصر الحياة في الواقع العربي الجديد، مما جعل الشاعر الحديث يكف عن استخدام جدلية الموت والحياة بسبب اختلال التوازن بين عنصري الجدل فيها[83].

ما يهمنا، قبل أن نختم هذا الفصل المخصص لأزمة اللغة في الشعر الحديث، هو تأكيد النتيجة التالية: انه باستثناء محاولة السياب في النَّفس التقليدي، ومحاولة أمل دنقل وسعدي يوسف مع لغة الحديث اليومي، وهي محاولات قد توقفت كلها من ناحية، ومن ناحية أخرى فهي لا تساوي شيئا من حيث الكم، إذا ما قيست بما كتب خارجها، فإننا لا نجد إلا النزعة التبسيطية التي أفرزتها الواقعية الاشتراكية، وهي محاولة تجاوزت البساطة الى الأسفاف بسبب سوقيتها وفقرها إلى الكثافة المجازية. أما ما يمكن أن يعتد به، في هذا الباب، فهو اللغة التي تحكمها الصيغ الثلاث التي استرشدتْ بتنظيرات أدونيس، والتي انتهينا عن طريق تحليلها إلى أنها قد وصلت إلى الباب المسدود رغم سيطرتها المطلقة على الساحة الأدبية.

إنني لا أخفي أنني مستريح إلى طريقة التحليل التي توصلت بها، إلى هذه النتيجة التي ظلت مستقرة في فكري، على صورة اقتناع ذي طبيعة انطباعية منذ سنوات. ولكنني مستريح أكثر، لأن هذه النتيجة جاءت مطابقة لرأي شاعر أكن له كثيرا من التقدير، بسبب اتزان آرائه وبعدها عن التطرف من أجل التطرف، والتطرف من أجل المصلحة. يقول يوسف الخال بعد تجربة طويلة في ريادة حركة الحداثة.

"يصطدم الشاعر في عملية الخلق الشعري بتحديين: الأول حدود اللغة: قواعدها وأصولها التي لا يمكن تجاهلها اذا شاء أن يكون عمله ذا معنى لقراء هذه اللغة، وذا وجود في تراثها الأدبي. والثاني أساليب التعبير الشعري المتوارث، والمتبع في

التـراث الأدبي، وهي أساليب راسخة في الأذهان وفي الذوق العـام، بحيث يؤدي الخروج عليها بغير اناة ومهارة وفهم إلى إفراغ القصيدة من حضورها، بانقطاعها عن الآخر (المتلقي)، إذ ما نفع القصيدة لولا حاجة الشاعر الجوهرية الى التواصل مع الآخر"[83].

إن في حوزتي رأياً آخر شبيها بهذا عمقاً ووضوحاً، ولكنني لم أرد أن أختم به هذا البحث، بسبب صدوره عن شيخ اليسار حسين مروة، وقد آثرت رأي الخال لارتباطه بأدونيس بأكثر من آصرةٍ، وحتى نضمن للبحث موضوعيته، خارج الصراع التاريخي بين يسار الثقافة العربية ويمينها.

المراجع

1 - دار العودة – بيروت ط 1 سنة 1968 ص 159 وما بعدها.
2 - دار العودة – بيروت 979/ط 1 ص 10 حركية الابداع.
3 - نفسه ص 36.
4 - دار الشرق للطباعة والنشر بيروت ط 1 ص 127 حركة الحداثة في الشعر العربي.
5 - المرجع والصفحة.
6 - "الشعر المعاصر: "ج 3 "دار توبقال الدار البيضاء ط 1 ، 1990 ص 77.
7 - نفسه ص 78.
8 - أنظر الدراسة القيمة التي قدمها صلاح فضل عن ظاهرة "التدويم" في شعر شوقي – مجلة فصول المجلد 3 عدد 2 ـ 1985.
9 - عبد الفتاح كيليطو.
10 - الشوقيات ج 2 دار المعارف ط 1 عام 1945 ص 122.
11 - مجنون ليلى دار المعارف 1951 ط 1 ص 25.
12 - الشوقيات م.س. د.ص. 201.
13 - "المنتخب من أدب العرب" دار المعارف القاهرة 1943ج. 3 ط 2 ص 105.
14 - صدمة الحداثة م.س. ذ.ص. 96.
15 - نفسه ص 157.
16 - نفسه ص 156.
17 - م.س.ذ.
18 - حركية الإبداع م.س .ذ. ص 36.
19 - صدمة الحداثة م.س.ذ. ص 208.

20 - نفســه ص 309.

21 - الشـعر المعاصر م.س.ذ . ص86.

22 - ديوان "لن" لأنسي الحاج دار النهار بيروت 1962 ط 1 ص 5.

23 - كمال خير بك م.س.ذ. ص 130.

24 - "أوراق في الريح" لادونيس دار النهار 1965 ط 1 ص 12.

25 - كمال خير بك م.س.ذ.ص 152.

26 - حركية الإبداع م.س.ذ. ص.12.

27 - المجموعة الكاملة دار العودة بيروت 1985 ط 1 ص 115.

28 - الشعر والشعراء في العراق لأحمد أبو سعد دار المكشوف بيروت 1959 ط 1ص 100.

29 - نفسه ص 72.

30 - ديوان "أباريق مهشمة" دار الآداب بيروت 1953 ط 1 ص 52.

31 - ديوان "الناس في بلادي" دار الآداب بيروت 1952 ط 1 ص 25.

32 - مجلة الآداب البيروتية ع. 7 عام 1963.

33 - قصائد مختارة قدم لها أدونيس دار الآداب بيروت 1964 ط 1 ص.35.

34 - اقرأ قول البحتري في وصف الذئب:

يُقَضْقِضُ عُصْلاً في أسِرَّتها الرَّدَى

كقَضْقَضَةِ المَقْرورِ أرعدهُ البَرْدُ

35 - قصائد مختارة م.س.ذ. ص.39.

36 - قصائد مختارة م.س.ذ. ص 77 .

37 - قصائد مختارة م.س.ذ. ص 80.

38 - قصائد مختارة م.س.ذ. ص 66.

39 - قصائد مختارة م.س.ذ. ص 105.

40 - قصائد مختارة م.س.ذ. ص 34.

41 - قصائد مختارة م.س.ذ. ص 80.

42 - قصائد مختارة م.س.ذ. ص 68.

43 - قصائد مختارة م.س.ذ. ص 42.

44 - حركة الحداثة – كمال خير بك م.س.ذ. ص 148.

45 - نفسه ص81.

46 - نفسه ص 70.

47 - نفسه ص 159.

48 - نفسه ص 152.

49 - قصائد مختارة م.س.ذ. ص25.

50 - انظر بشأن تفاصيل ذلك ص 84 وما بعدها "من حركة الحداثة" م.س.ذ.

51 - الفصل الخاص بلغة الحديث اليومي من "قضية الشعر الجديد" م.س.ذ.

52 - انظر ص 160 من "حركة الحداثة" م.س.ذ.

53 - انظر ص 79 وما بعدها من ج 3 من "الشعر المعاصر" م.س.ذ.

54 - نفسه ص82.

55 - نفسه ص83.

56 - المصدر والصفحة.

57 - منشورات الخانجي القاهرة 1945 ط 1.

58 - نفسه ص 25.

59 -"في الثقافة المصرية" م.أ. العالم عبد العظيم أنيس دار الفكر الجديد بيروت 1955 ط 1 ص40.

60 - ديوان "بعيدا عن السماء الأولى" دار الآداب 1969 ط 1 ص87.

61 - ديوان "نهايات الشمال الإفريقي" " " 1974 " " 102.

62 - قصيدة "كحول" مجلة الكرمل ع. 2 ربيع 1981 ص 5.

63 - "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" دار الآداب بيروت 1969 ط 1 ص44.

64 - المجموعة الكاملة مطبعة مدبولي 1987 ط 3 ص325

65 - "حركية الإبداع" م.س. ذكره ص.10 وما بعدها.

66 - أنظر ترجمة مقال اليوت عن لغة الحديث اليومي في كتاب قضية الشعر الجديد لمحمد النويهي م.س.ذ.

67 - أنظر "السريالية" لخالدة سعيد دار العلم للملايين بيروت 1970 ط 1 ص45.

68 - "بنية اللغة" ترجمة العمري والولي دار توبقال 1986 ط 1 ص85.

69 - أدونيس محاولة في تعريف الشعر الحديث "شعر" عدد 11 صيف 1969 ص80.

70 - "نقد النقد" ترجمة سامي سويدان دار العودة 1985 ط 1 ص102.

71 - "ملاحظات نقدية حول ديوان المجلة الشعري" مجلة "الوحدة" ع. 18 مارس 1986 ص38.

72 - "حركة الشعر الحديث" م.س ص186.

73 - المرجع والصفحة.

74 - "أعمال مؤتمر روما" باريس 1961/ط 1 ص101.

75 - أمل دنقل "الأعمال الكاملة" م.س ص 124.

76 - مجلة الوحدة عدد 7 عام 1985 ص 102.

77 - نفسه ص 110.

78 -المرجع والصفحة.

79 - نفسه ص 109.

80 - نفسه ص 102.

81 - اسعد رزوق ريتا عوض عز الدين اسماعيل كمال خير بك وآخرون.

82 - لنا رأي في مسألة استخدام الأسطورة نبسطه أثناء الحديث عن الرسالة الشعرية في الفصل الأخير من هذا البحث.

83 - مفهوم القصيدة "شعر" عدد 27 ص82.

الفصل الثالث

الرسالة الشعرية

تمهيد

لو أردنا الآن أن نلقي نظرة تركيبية على ما انتهينا إليه في الفصلين السابقين، لأمكن القول بأن كل دعاوي الحداثة الشعرية قد سقطت. لا لأن البنية الإيقاعية، وما أثير حولها من جدل لم تأت بجديد، ولا لأن النزعة التجريبية التي حكمت لغة هذه الحداثة، قد انتهت بها إلى الطريق المسدود، ولكن لأن أقصى ما حققه بعض شعرائها، الذين توقفوا بالموت أو بغيره، هو توفير قدر من الشعرية لبعض ما كتبوا من شعر، بطرق سبقوا إليها كما هو الشأن بالنسبة لاستخدام النفس التقليدي المعروف في كل عصور الشعر العربي[1] أو بالقرب باللغة من لغة الحديث اليومي، على غرار ما فعل عباس محمود العقاد، في ديوان "عابر سبيل". بمعنى آخر، فإن هذه الشعرية ليست من النوع الخارق ولا المتصل بالمجهول، كما تزعم تنظيرات غلاة الحداثة، وإنما هي متصلة اتصالا وثيقا بحدود المجاز والحقيقة كما هي مرسومة في البلاغة العربية، فإذا اضفنا إلى ذلك توقف أصحاب هذه الانجازات عن الكتابة، وامتلاء الساحة بأنصار التجريب، الذين راهنوا على التعقيد والاستغلاق وحرمان الحداثة الشعرية من أن تكون لها رسالة شعرية إلى قرائها، ادركنا أن هذه الحداثة قد تجاوزت مرحلة الأزمة، التي يمكن البحث لها عن مخرج، إلى مرحلة الاحتضار الذي لا يبقى معه سوى البحث عن بديل. ولكن هل يمكننا بالفعل إعلان مثل هذه النتيجة قبل أن ننظر في طبيعة تلك الرسالة الشعرية، وفي ما قد تنطوي أَوْ لاَ تنطوي عليه من كثافة دلالية ومن عمق وشمولية؟ الواقع هو أنني قد فكرت أكثر من مرة، في أن ألغي هذا الفصل

المخصص للرسالة الشعرية، مكتفيا بالتوسع في الفصلين الخاصين بالإيقاع واللغة، لأنهما كافيان فعلا للتدليل على عمق الأزمة التي تعاني منها حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، لأنه عندما يقول شاعر بحجم أدونيس، يقف خلفه عشرات الشعراء والنقاد، على طول الوطن العربي وعرضه: "إن لغة الشعر لغة خلق لا لغة تعبير، والشاعر الخالق، يصبح بمثابة ذات منسحبة من العالم، يكرس على هذا النحو بينها وبين القارئ غياب جميع الأفكار المشتركة واللغة المشتركة والثقافة الشعرية المشتركة"[2].

عندما يقول شاعر بهذا الحجم، مثل هذا الكلام، فإن ذلك لا يعني شيئا سوى إلغاء دور القارئ ومن ثم إلغاء الرسالة الشعرية. وإذا كان من حق الشاعر أن يلغي الرسالة الشعرية من مشروعه الشعري، فما الذي يمنع قارئ هذا الشعر ودارسه من إلغائها بدورهما. هذا من الناحية المنطقية، أما من الناحية الواقعية، فإن رواد هذه الحركة ومن ضمنهم أدونيس نفسه، على ما في ذلك من تناقض، قد بالغوا في إطراء رسالتهم الشعرية، إلى حد جعل ما رأينا من إطرائهم لإنجازاتهم في الإيقاع واللغة، يتضاءل بما لا يمكن وصفه، لا لشيء سوى أن كلا منهم إنما يتكلم عن رسالته الشعرية بوصفه المؤسس المحكي والآخر الصدى.

وإذا كانت وجهة نظرنا في هذه الرسالة الشعرية منسجمة تماما، وكما سنبين ذلك، مع ما انتهينا إليه بخصوص الإيقاع واللغة، أي أن وجه الأزمة فيها كوجهه فيهما واضح وضوح الشمس، فإن ذلك لا يمنعنا من الاستماع إلى وجهة نظرهم في رسالتهم الشعرية، وما عانوا في سبيل اجتراحها من صنوف المكابدة الفاجعة، والتثقيف الشمولي على هذا النحو الذي يتجاوز حدود النرجسية والمباهاة، إلى تمجيد الذات والكذب عليها. إذ لم يعد يكفي الشاعر الحديث، لقول الشعر، أن يلم من كل شيء بطرف كما كان الشاعر القديم يفعل، بل أصبح همه أن "يسيح في بحار المعرفة السبعة، لا يهدأ مجذافه ولا ينطوي شراعه، مفتون بالفلسفة، محب للتاريخ، مولع بالأساطير، صديق للعلوم الإنسانية الحديثة كعلم النفس والاجتماع والانتربولوجيا[3] وأصبح همه أن يمد نهر معرفته بروافد فكرية آتية من الشرق ونعني المذاهب الصوفية والتعاليم المنحدرة من الديانات الهندية والفارسية والحرانية (الصابئة). وأن يمده بروافد شعرية تتمثل في أشعار "الجامي وجلال الدين

الرومي وفريد العطار والخيام وطاغور، الذين عانوا محنة استبطان العالم، ومحاولة الكشف عن حقائقه الكلية، من خلال تجربة التصوف الممتزجة بالرؤيا الشعرية النافذة[4] كما أضاف إلى هذه الروافد، الثقافية والصوفية، روافد شعرية ملتزمة بقضايا الإنسان، متمثلة في أشعار "أودن وبابلو نيرودا وايلوار وأراغون ولوركا وما ياكوفسكي وناظم حكمت، وهي أشعار تحتوي على نوع من الالتزام الواعي الحي، النابع من داخل نفوس هؤلاء الشعراء، كما تحتوي على أشكال كفاح الإنسان في نضاله وهزائمه وحبه[5]، كما قادته هذه الرغبة في المعرفة إلى "قصص كافكا وأشعار ريلكة واليوت"[6] حتى الثقافة الشعبية كان لها مكانها في ذهنه وأثرها في صوغ وجدانه، فقد " قرأ سيرة عنترة، وتعرف على أبي زيد الهلالي، وسيف بن ذي يزن، وألف ليلة وليلة[7] ثم أعد للشعر" إلى جانب ذلك كله، قدر ما استطاع من المهارة اللغوية المستمدة من قراءة القرآن والحديث والتجوال الدائم في شعرنا القديم[8] هذه المهارة اللغوية هي التي جعلته "يتعاطف مع طرفة وأبي نواس والمتنبي والمعري والشريف الرضي، في معاناتهم محنة الوجود الحقيقية، وفي تعبيرهم عن أنفسهم بأصواتهم الذاتية لا بأصوات غيرهم[9] ومع ذلك فقد انتابه بإزاء هؤلاء جميعا" نوع من القلق حينما تبين أن لغتهم كانت لغة مصنوعة، لأن الأشياء التي وصفوها كانت موجودة قبل وجودهم، ففقدت كلماتهم بذلك حضورها في نفسه، وتحولت إلى دلالات فقدت الكثير من أصالتها، فانطفأ أولئك الشعراء، في نظره، على أسوار عصرهم عاجزين عن تخطي رؤياه وإمكاناته[10] ولا شك أن هذا الموقف سيمنحنا فرصة اقامة مقارنة مغبونة، حين يحدثنا الشاعر الحديث عن فعالية إبداعه الشعري على النحو التالي: "الإبداع الشعري وسيلة لاكتشاف الإنسان والعالم، إنه فعالية جوهرية تتصل بوضع الإنسان ومستقبله إلى المدى الأقصى[11]، وكتابة الشعر عنده" تعني اصطناع موقف بازاء الكون والإنسان والحضارة[12]، وهي إلى ذلك " تطمح إلى تفسير العالم وتغييره[13]، مستهدية بألوان التمزق واليأس التي عانت منها النماذج الإنسانية في أعظم الأعمال الأدبية العالمية " فقد "طوف الشاعر مع «يوليس» في المجهول، ومع «فاوست» ضحى بروحه ليفتدي المعرفة، ثم انتهى إلى اليأس من العلم في هذا العصر، تنكر له مع هكسلي، فابحر إلى «ضفاف الكنج» منبت التصوف، لم ير غير طين ميت هناك وطين ميت هنا، طين بطين[14] وتحت تأثير هذا الكلام، الذي يبدو أشبه ما يكون

بالحديث عن أبطال أسطوريين، منه بحديث عن شعراء يأكلون الطعام ويمشون في الأسواق، كَتبتُ قبل عشرين عاما واصفا تجربة الشاعر الحديث "ولا تقف رحلة الشاعر الحديث عند حدود نهر الكنج، بل تستمر في الزمان والمكان والتاريخ والحضارة، فقد حمل صليبه مع المسيح، وحمل صخرته مع «سيزيف»، وعاقر الأتراح والآمال مع «كلكمش»، في رحلته الطويلة بحثا عن شجرة الخلود، ومع الحلاج في محنته بين البوح والكتمان ورهن نفسه في المحبسين مع أبي العلاء، قرأ اسمه على شاهد قبره، وقرأه على الآجر المشوي في أطلال نينوي، وعلى الصوامع المهدمة في أحياء نيسابور، حتى إذا أعياه الضرب في الأرض، ألقى عصاه في انتظار الذي يأتي ولا يأتي"[15].

وبالطبع فإن هذا الكلام الذي يبدو لي الآن، أشبه ما يكون بحديث السحرة والراجمين بالغيب، إنما أريد به تضخيم ثقافة الشاعر الحديث ومعاناته، لتأخذ تجربته وما تتضمنه من رسالة شعرية حجما يؤهلها، لتفجير ما كانوا يسمونه بأشكال التعبير ويعنون بها الإيقاع واللغة، أما اليوم، وقد تبين لنا بالملموس، أن تلك الأشكال ما زالت محكومة بما كانت محكومة به، من قوانين العروض والنحو والبلاغة، فلم يبق لنا لوضع اليد على أزمة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، إلا أن نتفحص هذه الرسالة الشعرية نفسها لنتبين ما تتضمنه من خلل بنيوي ناتج عن فقدان الأصالة بسبب تأثرهم السريع بما يروج في الساحة الفكرية والأدبية، إما عن طريق القراءة المباشرة المحكومة بالانبهار، أو عن طريق الترجمات ذات الهدف التجاري المحض، وهكذا فما أن تألق نجم جان بول سارتر والبير كامو وكولن ويلسون واليوت في "أرضه الخراب"، حتى أصبحت الغربة ونموذج الغريب هما هاجس شعرائنا، وما أن ترجم جبرا إبراهيم جبرا جزء من كتاب الغصن الذهبي لفرايزر، حتى أصبحت جدلية الموت والحياة هي الهاجس الأمثل، فلما جاءت نكسة 1967 وتبين أن الحمل كان كاذبا، بادر هؤلاء الشعراء إلى تعليق الهزيمة على عاتق الحكام، وارتدوا هم بتجاربهم، باحثين عن رسالتهم الشعرية في التقاليد الراسخة لفن الهجاء العربي. ومن ثمّ فقد بدا لنا أن نتلمس عناصر أزمة هذه الرسالة الشعرية، من خلال ثلاثة عناوين بارزة هي على التوالي:

1 - تجربة الغربة

2 - تجربة الحياة والموت.

3 - هجاء الملوك والرؤساء.

1) تجربة الغربة

لقد انتبه الدارسون الأولون لحركة الشعر الحديث، إلى تأثر شعرائها بالأدب الوجودي في أوربا وأمريكا. فقد أشار إحسان عباس إلى "العلاقة بين شخصية الأفّاق، عند عبد الوهاب البياتي، وبين شخصية الإنسان الضائع كما تتمثل في شعر اليوت"[16]. كما أشار عز الدين إسماعيل إلى:"أن بعض محاور النغمة الحزينة، هي في الحقيقة، أثر لفنين أدبيين آخرين هما الفن الروائي والفن المسرحي الوجوديين وعلى الأخص دراسة كولن ويلسن عن "اللامنتمي" وهي مترجمة في معظمها إلى العربية[17].

وباستثناء أدونيس، الذي عودنا على إخفاء مصادره، فان كل الشعراء الذين كتبوا عن تجاربهم الشعرية قد اشاروا وبكثير من الاعتزاز، إلى كتاب اللامنتمي المذكور، كما شددوا بالأخص على «غريب» ألبير كامو "وغثيان" جان بول سارتر و «المثقفون» للسيدة دو بوفوار، ولعل الجيل الذي تفتح وعيه، في الخمسينيات وما بعدها يتذكر الآن كم من مداد قد أريق حول هذه الكتب في مجلة الآداب وحدها. وبالطبع فإن الإطلاع على هذه الأعمال الأدبية المتنوعة، التي تبلور رؤية خاصة لواقع أفرزته حربان كونيتان، أمر هام لإ خصاب وترشيد تجربة فتية، غير أن الخطر في مثل هذه العملية يكمن في ثلاثة أمور: أولها القراءة المنبهرة غير المسلحة بوعي يميز بين ما هو إنساني وما هو محلي أملته ظروف عرضية خاصة لا يتوفر مثلها لواقعنا العربي. ثانيها السرعة في الإنجاز، بحيث لا يكاد الشاعر ينتهي من قراءة عمل من هذه الأعمال، حتى يغرق قراءه بسيل من القصائد خوفا من أن يسبقه غيره إلى استنفاد الكنز. ثالثها أن هذه الأعمال المتأثر بها، على أهميتها، محدودة من حيث الكم، فكل ما ذكرناه مما أشار إليه النقاد والشعراء أنفسهم، لا يتعدى أصابع اليد الواحدة. على أننا يمكن أن نضيف عاملا آخر هو أن شعراء الحداثة قد تعاملوا مع هذا الرافد، ربما بسبب الانبهار نفسه، كما لو أنه آخر كلمة

تقال في الفكر والأدب، من هنا كان مفهومهم للحداثة نفسها مفهوما اطلاقيا غير مرتبط بزمن، بمعنى أنها الجدة التي لا علاقة لها بالتطور أي الحداثة الأبدية التي لا حداثة بعدها.

وبالطبع فإن هذا الزعم لا ينفي ما تنطوي عليه هذه التجربة من فقر ومحدودية على مستوى الموضوع، وعلى مستوى المعجم، كما يتبين من تحليلنا التالي لعناصرها الأساسية.

الغربة في المدينة

إن أول انطباع يخرج به القارئ بعد اطلاعه على المتن الشعري الذي كتبه شعراء الحداثة عن مدنهم، هو أنهم قد تجاوزوا في تعاملهم معها القسوة إلى ممارسة السادية، فكأن الشاعر العربي الحديث، حين يتحدث عن القاهرة ودمشق وبغداد وبيروت، إنما يتحدث عن باريس ولندن ونيويورك على لسان شاعر أوربي، وما من شك في أن الشاعر العربي لم يكن، في موقفه هذا، صادقا ولا أصيلا، وإنما كان تابعا لشعراء الغرب في مواقفهم من مدنهم، فقد أرادوا أن تكون أشعارهم "كالشعر الأنجليزي الحديث الذي تسيطر عليه بصفة عامة أحاسيس المدن الكبرى"[18] ومن ثم فقد كان تعاملهم مع هذه المدن غاية في القسوة، على نحو ما هو واضح في النماذج التالية، التي حرصنا على تقسيمها إلى قسمين، قسم يركز على حقيقة المدينة وقسم يركز على الناس فيها:

أ- 1 - رسوتُ في مدينةٍ من الزُّجاج والحجَرْ[19]
الصيفُ فيها خالدٌ ما بعدهُ فصولْ
بحثتُ فيها عن حديقةٍ فلم أقعْ لها على أثرْ

2 - لكنْ يا حُبي، لو أنَّ مدينتهمْ عشِقَتْ[20]
وانطفأ نُيونُ الإعلاناتْ
وأضاءَ القلب
ما فكَّرَ إنسانٌ في أن يقتل زمنَهْ

3 - مدينتنا منازلها رحى ودُرُوبُها نارُ[21]
لها من لحْمِنا المَعْروكِ خبزٌ فهوَ يكْفيها
علامَ تمدُّ للأمواتِ أيديها وتخْتارُ
تلوكُ ضُلوعَها وتقيئُها للرّيحِ تُسفيها

ب- 1 - وأهلُها تحتَ الغُبارِ واللَّهيب صامِتونُ[22]
لو حدَّثوكَ يسألونَ كمْ تكون ساعتكْ

2 - هذا الكئيبٌ[23]
لعله مثلي غَريبْ
أليس يعرفُ الكلامْ
يقول لي حتّى سلامْ

3 -رأيتُ نفسي أعبرُ الشارعَ عاريَ الجَسَدِ[24]
أغضُّ طرفي خجلاً من عورتي
ثمّ أمدُّهُ لأستجدي التفاتاً عابراً،
لحظة إشفاقٍ عليَّ من أحدْ
فلم أجِدْ

4 - وجيكور من غَلّقَ الدُّورَ فِيهَا[25]
وجاء ابنها يطرقُ البابَ دونَهْ
ومن حوّلَ الدَّرْبَ عنها
فمِنْ حيثُ دارَ اشرأبَّتْ إليه المدينة

أ- الشاعروالمدينة

فقول حجازي في النموذج الأول من القسم المخصص للحديث عن المدينة "مدينة من الزجاج والحجر" ينبغي ألاَّ يحمل محمل الإطراء، باعتبار أن أفضل ما تبنى به الدور في المدن هو الزجاج والحجر، لأن معنى العبارة لا يستقيم الا باستحضار اسم الديوان "مدينة بلا قلب" فمعنى العبارة، بهذا الاعتبار، مدينة خالية من الحنان والحب، وهو ما يناسب ملازمة الصيف لفصول السنة الأربعة فيها، ولخلوها خلوا تاما من الحدائق. والغريب هو أن يقال هذا الكلام عن مدينة زاخرة بأعظم المباني الأثرية، يخترقها نهر من أكبر أنهار العالم وأجملها، لما تزخر به ضفتاه من ملاهٍ وقصور وحدائق. والأغرب من ذلك، أن يصدر ذلكَ الكلامِ عن رجل وفد على القاهرة من قرية في صعيد مصر، لا من واشنطن ولا مدريد.

في النموذج الثاني من القسم نفسه، يحمِّل إبراهيم أبو سنة المدينة مسؤولية قتل الإنسان فيها لنفسه، لأنها لا تعرف العشق أي أنها "مدينة بلا قلب" ولأن نيون الإعلانات فيها مشتعل كسائر مُدنِ العصر، أي أن الشاعر يريد أن يعود بها إلى زمن الشمع والقناديل. ولأن قلب الشَاعر فيها منطفىء، وهو أمر يخص الشاعر نفسه ولايد للمدينة فيه.

في النموذج الثالث من القسم نفسه، يلوم السياب المدينة بسبب توسعها على حساب مقبرة قديمة، وهذا أمر طبيعي ومتعارف عليه اجتماعيا ومضبوط بقوانين تحدِّد أعمار المقابر، كما تُحدَّد أعمار الناس.

هكذا يتبين أن كل التهم الموجهة للمدينة في هذا القسم لا أساس لها، بل ان بينها تهما تخالف سنة التطور، كالالحاح على اطفاء نيون الإعلانات، وأخرى تتنافى مع قوانين التساكن الاجتماعي، كمسألة توسع المدينة على حساب المقابر، فإذا أضفنا إلى ذلك تحاشي الشاعر، بشكل كلي، ما تزخر به مدينته من جمال طبيعي كالبحار والأنهار، وتاريخي كالجوامع والصوامع والقصور والقلاع، عرفنا أن موقفه من المدينة ليس صادقا ولا أصيلا ولا حتى حقيقيا، وإنما هو موقف مستعار دون وعي من مواقف أبطال الروايات والمسرحيات الوجودية، كما يكرسها كتاب اللامنتمي لكولن ويلسن، على وجه التحديد، حيث يطيب لهؤلاء الأبطال أن يتخذوا مواقف مناوئة للمكان والزمان ومن يعيش ضمنهما من أناس، كما سنرى

في القسم الثاني من النماذج المقترحة للتحليل. ولقد انعكست هذه الحقيقة على الأسلوب نفسه فجاء خاليا من الشعرية، متراوحا بين النثرية المسفة وبين الركاكة كما يتضح من الأمثلة التالية: فعبارة "ما بعده فصول" من قول حجازي في النموذج الأول "الصيف فيها خالد ما بعده فصول" إنما هي تكرار لا فائدة فيه لقوله "الصيف فيها خالد" لأن خلود الصيف لا يعني شيئا أكثر من سيادة فصل واحد، وانعدام الفصول الأخرى. أما قوله من النموذج نفسه "بحثت فيها عن حديقة فلم أقع لها على أثر" فبالإضافة إلى أنه قول موغل في النثرية لخلوه خلواً تاما من المجاز، فهو غاية في الركاكة الناشئة عن غلبة حروف الجر على الأفعال والأسماء، فقد اشتمل السطر الشعري على فعلين واسمين مقابل خمسة من أحرف الجر والجزم، الأمر الذي افقد السطر خصيصته الانشادية، واستبدل بها ضربا من الثقل والتعثر، الناشيء عن تطويق أحرف الجر والجزم لما في السطر من كلمات (فعلان + اسمان) ويمكن إدراك هذه المسألة بالملموس إذا نحن قرأنا السطر المذكور واتبعناه بهذا السطر المقترح من عندنا:

وليس في رحابها حديقة

حيث لا يوجد في السطر سوى حرف جر واحد، مقابل فعل + اسمين، اعتبارا لكون واو العطف لا تثقل على الكلمة بل تذوب فيها. ولا يخفى أن المد في حرف الجر "في" يتجاوب بكثير من الانسجام مع مدَّيْ الألف في (رحابها) والياء في (حديقة) الأمر الذي لا يتوفر لسطر حجازي، وبالطبع فلو كان موقف الشاعر من المدينة موقفا صادقا وأصيلا، لأسعفته العبارة، ومنحته نفسها بسهولة ويسر.

في النموذج الثاني من هذا القسم الأول نقع على استعارتين قريبتين هما "مدينتهم عشقت" و "أضاء القلب" ونعني بقولنا استعارة قريبة، أن درجة الاستعارية أو الشعرية فيها غير كثيفة، بحيث يكفي أن تأتي بعدها جملة نثرية أو ركيكة حتى تذهب بشعريتها وهذا ما حصل للاستعارتين المذكورتين فبعد الاستعارة الأولى جاء قوله "وانطفأ نيون الاعلانات وهي عبارة لا تنسجم مع عشق المدينة، ما ينسجم معه هو اشتغال نيون الإعلانات لا إطفاؤها، هكذا ذهبت الجملة الثانية باستعارية الجملة الأولى وأسقطتها شعريا، وكذلك حصل مع الاستعارة الثانية التي تليت بقوله "ما فكر إنسان في أن يقتل زمنه" هي عبارة بادية

الركاكة، خاصة حين نستخلص منها قوله "فكر في أن يقتل" لأن أبسط شاعر في مثل هذه الحالة سيلجأ إلى عبارة مثل "جال بخاطره" أو "دار في خلده" أو "خطر بباله" بدلا من هذه الـ "فكر في أن" التي ذهبت باستعارية قوله "أضاء القلب" وأسقطتها شعريا.

وحتى السياب الذي اعتُبِر الأقوى دائما، من حيث العناية باللغة والإيقاع، نجده في النموذج الثالث من هذاَ القسم، يخبر عن الجمع بالمفرد في قوله عن المدينة" منازلها رحى ودروبها نار" ويستخدم الحشو لإقامة القافية في قوله عن المدينة أيضا:

علام تمد للأموات أيديها وتختار

تلوك ضلوعها وتقيئها للريح تسفيها

لأن المعنى في السطر الأول، من هذا الشاهد، ينتهي عند قوله: "علام تمد للأموات أيديها" أما كلمة "تختار" فإنما استخدمت ليقع التجاوب إيقاعيا بالتقفية مع كلمة نار في السطر الأول من المقطع، وإلا فهل بين أضلع الموتى ما هو أجود من غيره، ليقع اختياره دون سواه.

وبالطبع فإن هذه التجاوزات الأسلوبية والإيقاعية، ما كان لشعراء من أمثال السياب وعبد المعطي حجازي أن يقعوا فيها، لو كان موقفهم من المدينة، في ثوبها المادي، موقفا صادقا وأصيلا.

ب- الناس في المدينة

وبتأمل القسم الثاني من هذه النماذج، تتبين لنا المفارقات التالية:

1 - أن الناس في المدينة قابعون تحت الغبار واللهيب، كأن البادية أو القرية، التي يمكن أن تستخدم معياراً في هذا المجال، أقل غباراً وحرارة من المدينة -وعلى ذكر اللهيب ينبغي أن نتذكر" الصيف الخالد الذي ما بعده من فصول" في أحد النماذج السالفة، مما يؤكد محدودية التجربة باجترار الأفكار نفسها.

2 - إن الوعي بالزمن، الذي يعني إدراك قيمته في تطوير حياة الإنسان وصياغة مستقبله، يتحول ههنا إلى ممارسة سلبية تتمثل في الضيق به والرغبة في التخلص منه فقول الشاعر:

لو حدثوك يسألون كم تكون ساعتك

يعني بالنسبة له، أن الناس لا يجدون ما يفعلون بزمنهم ومن ثم فهم يتعجلون نهايته، قياسا على أن موضوع التجربة هو الغربة، لكن الإمساك عن الكلام إلا في حالة السؤال عن الساعة، لا يخفي في تضاعيفه أي مستوى من مستويات الوعي بقيمة الزمن حين يمتلىء بالعمل والرغبة في تغيير الواقع المتخلف الى واقع أجمل وأكثر إسعادا للإنسان.

3 - يعطي الشاعر نفسه حق تصنيف الناس على هواه

هذا الكئيب

لعله مثلي غريب...لاخ

من أخبره بأن هذا الرجل كئيب، وانه يعاني من الغربة لمجرد أنه صامت؟ أو ليس من حق الناس في العالم المعاصران تكون لهم شخصياتهم المستقلة، يتحدثون مع من يشاؤون ويتجاهلون من يشاؤون. ثم ما معنى أن يلتزم المرء، في ما يسمى اليوم بعصر السرعة، بالقاء السلام على كل من هب ودب. صحيح أن عملية القاء السلام سنة إسلامية حميدة، ولكنها، كحقيقة تاريخية، تعتبر سلوكا أملته سنوات الاضطراب وانعدام الأمن التي سادت العصر الجاهلي والعصر الإسلامي الأول. والطبيعي هو أن تختفي هذه السنة باختفاء الحاجة اليها. ليبقى الحق، لهذا الكئيب الغريب، في أن يلقي السلام على الشاعر أو أن يكف عن ذلك، كما حصل بالفعل.

وهذا كله إنما يعني شيئا واحدا، هو ألا مبرر لهذه الغربة التي يلوح بها الشاعر في كل مناسبة.

4 - في النموذج الرابع من هذا القسم المخصص للحديث عن الناس في المدينة، نقع على ضرب من التنويع على الصورة الواحدة، ففي النموذج السابق قدم لنا الشاعر صورة رجل كئيب غريب لا يعرف الكلام ليقول حتى سلام، وفي هذا النموذج يقدم لنا صورة رجل يعبر الشارع عاري الجسد في انتظار لحظة اشفاق. والصورتان لا تختلفتان في الحقيقة إلا ظاهريا. أما في الجوهر، فإن الصورتين معا تتكونان من عناصر ثلاثة يطابق بعضها بعضا، حتى ليمكن دمج الصورتين في

صورة واحدة على النحو التالي:

الصورة الأولى	الصورة الثانية	الصورة المركبة
1 - الشاعر	1 - الشاعر	1 - الشاعر
2 - الغريب	2 - أحدهم	2 - الآخر
3 - السلام	3 - لحظة اشفاق	3 - فعل الاهتمام

وبالطبع فإن الصورتين معا وتركيبهما مستمدة كلها من مقولة الآخر "في الفكر والأدب الوجوديين. "وبالضبط من قولة سارتر المشهورة "الجحيم هم الآخرون" ولا يخفى ما في هذه المقولة من تمجيد للذات وتحقير للآخر، بتحميله كل أخطاء هذه الذات المنتفخة، مما يخالف الطبع العربي والاخلاق العربية القائمة على محبة الآخر، واكرامه وايثاره على النفس ولو كان بالنفس خصاصة.

ولا يفوتنا بالطبع، أن نؤكد أن تكرار الصور والتنويع عليها، إنما يدلان دلالة كافية على محدودية التجربة وضيق أفقها.

5 - إن من يتأمل الصورة المبتئسة، التي رسمها الشاعر الحديث للمدينة وللناس فيها، لابد أن يتبادر إلى ذهنه السؤال التالي: ما دامت المدينة وساكنوها على هذه الصورة، فما الذي يدعو الشاعر للإقامة فيها؟ ولم لا يغادرها الى القرية أو إلى الريف، أو إلى الطبيعة أو الغابة، كما فعل الشعراء الرومانسيون من قبل؟ حتى هذا الباب قد أغلقه السياب، في النموذج الأخير من هذا القسم، حيث أعلن أن الأبواب قد أقفلت دون قريته جيكور، والدروب قد حولت عنها "فمن حيث دار اشرأبت اليه المدينة" والواقع هو أن هذه الإدعاءات لا أساس لها، والطريق إلى جيكور كانت دائما سالكة، فهي لاتحتاج إلا إلى عشر ساعات بالقطار، وما دون ذلك بالسيارة، وبغداد في كل الأحوال ليست غولاً ولا سرطاناً، فما الذي دعا الشاعر إلى معالجة الموضوع بهذا القدر من التهويل والسوداوية؟ الواقع هو أن وراء ذلك كله مقولة أخرى اسمها "الحصار"، التي عانى منها شخوص وأبطال الروايات والمسرحيات الوجودية. ولم يزد السياب على أن اسقط المقولة بكل ما تحمل من رعب على مدينة السلام بغداد.

هكذا يمكن القول: بأن موقف الشاعر الحديث من المدينة وساكنيها، موقف مفتعل ينقصه كثير من الصدق وكثير من الأصالة. ومن الطبيعي أن ينعكس ذلك على الأسلوب، الذي بدا موغلا في النثرية، لا يربطه بالشعر سوى الوزن والقافية. وحتى الوزن والقافية قد استخدما في معظم النماذج المستشهد بها على الطريقة التقليدية كما يتضح من النموذجين التاليين.

حيث يقول حجازي:

لعله مثلي غريب

أليس يعرف الكلام

يقول لي حتى سلام

فواضح أن الأبيات من منهوك الرجز، حيث يحتوي البيت على تفعيلتين من أصل ستة، واحدة في كل شطر وحيث يقول السياب.

وجيكور من غلق الدور فيها   وجاء ابنها يطرق الباب دونه

ومن حول الدرب عنها فمن   حيث دار اشرأبت إليه المدينة

فالبيتان من المتقارب التام، بأربع تفعيلات في كل شطر، مع لزوم ما لا يلزم في القافية، بدل أن يتحرر منها بالإرسال كما يفعل الشعراء المحدثون.

وغني عن البيان أن المعنى في الشطر الثاني من البيت الأول، ينتهي عند قوله: "وجاء ابنها يطرق الباب" أما كلمة دونه فحشو أريد به إقامة القافية بالتجاوب اليقاعي مع (دينه) من قوله "مدينه".

وما كان لشعراء من هذا الحجم أن تصدر عنهم مثل هذه الهنات، لولا أن التجربة من أصلها كانت مفتعلة وزائفة..

الغربة في الحب:

لا شك أن أغرب علاق، تقوم بين شاعر عربي وامرأة، هي العلاقة التي قامت بينها وبين الشاعر الحديث. فقد كانت المرأة دَوْماً، مثل الشاعر الأعلى ومصدر وحيه وإلهامه: في حالتي الوصال والهجر، بل لقد نشأ عن هاتين الحالتين تياران

شعريان يصدر أحدهما عن تجربة طافحة بالسعادة، ويصدر الآخر عن تجربة تغمرها المرارة والخيبة، وقد كان حضور المرأة وغيابها هو المغذي لهذا التيار أو ذاك، هذا على الأقل ما يشهد به قول إبراهيم ناجي، الذي يعتبر امتدادا متطورا لشعر الغزل منذ امرئ القيس حتى منتصف هذا القرن:

هذه الدنيا هجيرٌ كلُّها — أين في الرَّمْضاءِ ظلٌّ من ظِلالكْ(26)

ربَّما تزخرُ بالحسنِ وكم — من ضِياءٍ وهو من غيرِكِ حالكْ

فالنور والظلمة، والفرح والحزن، وكل الثنائيات المتصلة بسعادة الشاعر وشقائه، إنما يتحقق أحد طرفيها بحضور المرأة ويتحقق الآخر بغيابها.

على هذه السنة سار الشعر والشعراء، حتى جاء الشعر الحديث فقلب الآية. حيث أصبح وجود المرأة يشكل أكبر عبء على روح الشاعر، فحتى حين يتوحَّدان في جسد على سرير، يبقى لكل واحد منهما سجنه الخاص وجحيمه الخاص، ويتحول الحب إلى عدواة قاتلة على حد قول خليل حاوي:

وكيفَ أصبحنا عَدوَّيْنِ(27)
وجسم واحدٌ يضمُّنا، نِفاقْ
كلٌّ يُعاني سجنَه جحيمَهُ في لحظة العناقْ

والواضح الذي لاغبار عليه هو أن كلمتي "سجن" "وجحيم" تحيلان بالتوالي على مقولتي "الحصار" "والجحيم هم الآخرون" وهما مقولتان سبقت الإشارة إلى أثرهما على الغربة في المدينة، وبالطبع فإن تحمل الآخر (الجحيم) في مثل هذه الحالة، لا يمكن أن يتم إلا عن طريق النفاق. على هذا النحو من البشاعة يقع تدمير أجمل وأسمى علاقة بين كائنين بشريين، يقع تدمير الحب ليحل محله العداء نفسه، دون أن يرتكب الآخر الذي هو المرأة أي ذنب بشهادة الشاعر. وما حصل لخليل حاوي، اثناء لحظة من لحظات العناق، قد امتد لدى السياب عقدا كاملا من الزمن، دون أن يفلح الشاعر في هدم السور القائم بينه وبين ضجيعته:

عشر سنينَ سرتُها اليكِ ضجيعةً تنامْ(28)
معي وراءْ سورها
وما انتهى للسِّفلِ

فكأن الشاعر يريد أن يقنعنا، بأن حضور المرأة وعطاءها الجسدي لم يعودا كافيين لضمان سكينة النفس، لذا كان لابد من البحث الدائم، للوصول إلى حقيقة هذا الكائن الشبيه بمدينة نائية يفترض الظفر بها شقائين: شقاء السفر الدائم اليها، وشقاء الانتظار خلف السور بعد الوصول:

عبرتُ أوربا إلى آسيه(29)

وما انتهى النَّهارْ

وأنتِ يا ضجيعتي مدينةٌ نائيَهْ

مسدودةٌ أبوابُها وخلفَها وقفتُ في انتظارْ

وواضح أن الشاعر هنا يريد أن يوهمنا، بأنه يبحث في المرأة عن شيء آخر غير الحضور الجسدي.

ترامتِ السِّنونُ بيننا دماً ونارْ(30)

امدُّها جُسورْ

فتستحيلُ سورْ

أو يوهمنا بأن موقفه من المرأة، خارج عن إرادته، وأن الزمن الموبوء الذي عاشه الشاعر، هُو الذي سلب قلبه موهبة الحب، كأن الشعراء في كل زمان ومكان لم يواجهوا زمنا موبوء كزمن الشاعر الحديث.

أقْسَى ما مرَّ بهذا القلب(31)

أن الأيامَ الجَهمَه

سلبتْهُ موهبة الحبْ

فأنا لا أعرف كيفَ أحبُّكِ وبأضلاعي هذا القَلْبْ

وواضح أن هذا الموقف غير طبيعي ولا منطقي، لأن صعوبة الحياة وتقلبات الليالي، تعتبر كلها محفّزات لإقبال الشاعر على المرأة، ليعوض بحنانها ما قاساه من عنت الظروف. أما أغرب ما في هذا الموقف، فهو أنه لا يسجل على المرأة نفسها أي خطأ، بل ينسب كل الأخطاء الى عوامل خارجية، كقول صلاح عبد

الصبور "الحب بالفطانة اختَنَقْ"[32]. فإذا كانت الفطانة مستوى من مستويات الوعي والمعرفة، فإن توفرها لا يتنافى مع الحب بوصفه سلوكا ناشئا عن غريزة بشرية لا مناص من إشباعها، أو قول حجازي "أن وقت الحب فاتْ"[33] وقوله أيضا: "أن الحب مات"[34] ومع أن القولين متطابقان فان صحة المعنى فيهما تتطلب بلوغ الشاعر سن اليأس، أو اصابته إصابة ذهبت بفحولته، مما يمكن أن يصدق على قول السياب "أريدكِ فاحْرقيني كي أحسَّك[35]" ولكنه لا يصدق على عبد المعطي حجازي بسبب ما كانَ يتمتع به من شباب وَصحة، أثناء كتابة هذه القصيدة.

والأدهى من هذا هو أن استمرار الشاعر في تبرير موقفه من المرأة، بالعوامل الخارجية، قد أوقعه في التكرار الممل، فإذا كنا قد رأينا صلاح عبد الصبور ينسب إلى "الأيام الجهمة سلبه موهبة الحب" فإنه سيعود في قصيدة أخرى ليكرر المعنى نفسه دون تغيير يذكر:

إذا افْترقْنا يا حبيبتي[36]
فلْنلقِ كلَّ اللومْ
على زماننا

ولم يكن بإمكان أي من هؤلاء الشعراء، أن يلقي اللوم على المرأة نفسها، لأنه في مثل هذه الحالة، سيكون أمام أمرين، إما أن يكون اللوم موجها إلى إمرأة بعينها، وحينئذ سيقع تذكيره بأن بإمكانه أن يستبدل بها غيرها، وإما أن يوجه اللوم إلى المرأة مطلقا، وحينئذ سينقلب اللوم عليه باجماع العقلاء، إذ لايوجد مذهب في هذا الوجود يستطيع أن يقلل من شأن المرأة، وحتى مقولات القلق والسأم والتمزق والقرف، التي بشر بها الأدب الوجودي، فهي لا تلزم سوى من يمارسها، ولا يمكن بحال أن تلقي بثقل اللوم على أحد ذكرا كان أو أنثى.

ويبدو أن استقدام المواقف الجاهزة، من أدب الآخرين، لا يمكن أن ينتج إلا شعرا يفتقر إلى الصدق والأصالة والجمال، وذلك ما تشهد به كل الأمثلة التي قدمنا تحت عنوان الغربة في الحب، لا نستثني سوى بيتي ابراهيم ناجي اليتيمين، وهما على كل حال، يقعان خارج الحقبة التي نبحث فيها عن أزمة الحداثة.

الغربة في الكلمة:

إن المتأمل لأدبيات الحداثة الشعرية، سيجد الكلمة فيها تقترن عادة بالحركة والفعل، وأنها، في كثير من الأحيان، توصف بالسيف والسلاح، وينسب إليها أو تنسب هي إلى فعل القتال، فيقال الكلمة السيف، أو الكلمة المسلحة، أو الكلمة المقاتلة. كما تنسب إلى الخَلق فيقال الكلمة الخالقة، وهي نقيض الكلمة الواصفة، لأن مهمة هذه هي تكريس ما هو كائن، ومهمة تلك هي خلخلة المستقر والقبض على المتناقض من أجل تفسير الكون، وإعادة خلق العالم، أي على العكس تمامًا مما يقرره صلاح عبد الصبور وهو أحد أقطاب تجربة الغربة حين يقول:

فاذا ركّبتَ كلاماً فوق كلامْ[37]

من بينهما استولْدتَ كلامْ

لرأيتَ الدنيا مولوداً بَشِعاً

وتمنّيتَ الموتْ

أرجوك الصمت الصمتْ

فبدلا من أن يسخِّر الشاعر الكلمة، من أجل تفسير الكون وإعادة خلقه خلقا جديدا، اكتفى بأن استولدها مولودا بشعا، أي جعل مهمة الكلمة هي مسخ العالم بدلا من تسويته خلقا آخر.

وإذن فإن تجربة الشاعر الحديث مع الكلمة، في إطار الغربة، قد سارت على العموم في هذا الاتجاه، الذي رسم معالمه صلاح عبد الصبور في هذا المقطع. غير أن بالإمكان تمييز نوعين من أنواع الغربة في الكلمة، نوع يتبلور فيه إحساس الشاعر بلا جدوى الكلمة، ونوع تثقله ضلال العجز عن الإبداع بها.

ونمثل للنوع الأول بالنماذج التالية:

1 - لغتي تنوءُ كأنَّ فوق حروفها حجراً وطينْ[38]

فبأي جائحة أطوفُ بأي موجٍ أستعينْ

2 - صارتْ أنغامُ الشاعر خرساءْ[39]

فإذا نطَقَتْ صارت سَوْداويَّهْ

3 - اللفظ حجرٌ[40]

اللفظ منيَّهْ

4 - أصبحتُ في بلاطِهِ حجرٌ[41]

ليلاً بلاَ سَحَرْ

قيثارةً منزوعةَ الوترْ.

ففي النموذج الأول تنوء لغة الشاعر تحت الحجر والطين، فلا يملك إلى الصدع بها سبيلا، ومن ثم فهو يتجه إلى أشياء، خارج اللغة، يستعين بها على مواجهة الواقع، أو على تحقيق الذات، إذ ما جدوى لغة لا تستطيع أن تدمر ما يعترض طريقها كما تفعل "الجائحة" أو تجرفه جرفا كما يفعل الموج.

وفي النموذج الثاني تفقد الكلمة قوة الصوت، التي بدونها لا تبقى من قيمة للشعر ولا للشاعر، فإذا حاولتِ استعادةَ هذه القوة، أصبحت "سوداوية" تبعث على السأم والقرف والتمزق والغثيانَ وما إليها، من مشتقات المعجم الوجودي الشهير.

في النموذج الثالث يلتقي، البياتي مع أدونيس، في تفريغ الكلمة من كل ما يحتمل أن تتمتع به من مرونة وطواعية وقدرة على الحركة والفعل، لتستوي حجرا. ولكي لا يشقق الحجر فيخرج منه الماء كما ورد في القرآن، يستدرك الشاعر معلنا: اللفظ منية: أي موت أبدي لا قيامة بعده.

ولعل لعبة اليبوسة والتحجر قد استغوت الشاعر الحديث، فلم يكتف بأن وصف بها لغته، بل ارتد بها في الزمن بعيداً، ليحدد علاقة أبي العلاء المعري بأحد ملوك عصره، حيث يقول على لسانه من النموذج الرابع:

أصبحت في بلاطه حجر

والغريب أن السطر الثاني والثالث، من هذا النموذج، يلتقيان صورةً ودلالةً مع مقطع شعري لأحد شعراء الغربة المعروفين هو عبد الباسط الصوفي المتوفى بمدينة "مكادي" الغينية بغرب افريقيا حيث يقول:

مكادي أنا والشراعُ الصديقُ [42].

وقيثارتي غربةٌ وارتحالٌ

شُدِدْنا الى البحرِ
والبحرُ في الظلمةِ الأبديّةِ قبرُ الرجالْ

فالليل الذي بلا سحر، عند البياتي، لايعني شيئا سوى الظلمة الابدية التي صاغ منها عبد الباسط قبرا للرجال، وقيثارة عبد الباسط التي تعني الغربة والارتحال المشدودين الى البحر بخيط من موت، لايمكن أن تكون الا قيثارة منزوعة الوتر كقيثارة المعري وهو يعاني من غربته السحيقة في بلاط الأمير.

هكذا يتبين أن التحجر والظلمة والموت وما اشتق منها، هي «الثيمات» التي تحكُم هذا النوع الأول من غربة الشاعر في الكلمة، وتحولُ العالم في نظره إلى مخلوق بشع، ومن ثم فقد لجأ صلاح عبد الصبور إلى الكف عن الكلام والدعوة الى الصمت «أرجوك الصمت الصمت».

ومن هذه الدعوة إلى الصمت بالذات ينطلق النوع الآخر من الغربة في الكلمة، وسنكتفي بالتمثيل له بنموذجين دالين أحدهما لعبد الوهاب البياتي والآخر لصلاح عبد الصبور وهما على التوالي:

1 - حرمتَني من نغمةِ الضِّياءْ:(34)
علَّمتني ثقلَ غيابِ الكلماتِ
وعذابَ الصمتِ والبكاءْ

2 - وأنَّ هذا الشعرَ حين هزَّني أسْقَطَني (44)
وحينما دعوتُه لم يستجبْ
عرفتُ أنَّني ضيَّعْتُ ما أضعتُ

فالضياء الذي حرم منه الشاعر في النموذج الأول، هو شيء مرنٌ ومطاوع وشفّاف وحي، أي أنه على النقيض تماماً من الثبات والتحجر والظلمة والموت، أي أن الشاعر حين حرم من نعمة الشفافية والمرونة والحياة، فقد سقط في عالم «الثيمات» المظلمة الثلاث، أي في العالم الذي وصفه صلاح عبد الصبور بالمخلوق البشع. غير أن صلاح قد انتهى إلى هذا العالم عن طريق «تركيبه كلاما فوق كلام واستيلاده كلاما من كلام» أما البياتي فقد انتهى إليه وهو ينوء تحت «ثقل غياب

الكلمات» و «عذاب الصمت» و «البكاء» وما ينبغي أن نؤكده ههنا، هو أن الاجهاش بالبكاء لايتنافى مع الصمت لأن البكاء هو تصويت أو إصاته دون حروف، وإنما يتم تغيير العالم وتفسيره، عن طريق الحرف الذي هو أساس الكلمة ورديفها في تنظيرات الحداثة، التي لم يتحقق منها شيء، سواء في حضور الكلمة أو أثناء غيابها، كما بينا وكما سنؤكد ذلك بتحليلنا للنموذج الثاني.

في النموذج الثاني يعيد صلاح عبد الصبور حكاية المخلوق البشع، ولكن بكيفية ضمنية لاتصريحية فقوله: «وان هذا الشعر حين هزني اسقطني» انما يعني أن الشعر/ الكلمة قد ارتفعت به فعلا، إلى الحافة الفاصلة بين العالم إنما الذي وصفه بالمخلوق البشع وفر منه إلى الصمت، وبين العالم الجديد الذي بشرت به تنظيرات الحداثة. غير أن الشعر، بدل أن يلقي بالشاعر في هذا العالم الجديد، القى به لقمة سائغة لذلك المخلوق البشع، ورفض اسعافه بالعبارة التي تستطيع أن تتخطى الحافة الى العالم الجديد. لقد كان سقوط الشاعر سقوطا شاملا ونهائيا بعدم استجابة الشعر له:

وحينما دعوتُه لم يستجبْ (45)

عرفتُ أنَّني ضيَّعت ما أَضعتْ

إن عبارة «ضيعت ما أضعت» لاتعني فقط ان الشاعر أضاع العالم الجديد، ولكنها تعني انه أضاع الشعر نفسه ولم يظفر بسوى الغربة فيه.

الغربة في الكون:

لقد رأينا كيف أن الشاعر الحديث كان في معظم الأحيان، يتحدث عن إعادة خلق العالم، إما ضمنيا، أو عن طريق الاشارة أو الرمز، أو بإعطاء صورة مناقضة لفكرة خلق عالم جديد، كما هو الحال مع مخلوق عبد الصبور البشع، لكن غربة الشاعر الحديث في الكون، ربما بسبب ما يزخر به هذا الكون من صور مثقلة بالظلمة والمرارة والإحساس بالعبث، قد جعلته يسرع إلى التساؤل الصريح عن إمكانية إيجاد صيغة جديدة لهذا الوجود.

أحبُّ حُدودي (46)

وأكرهُ أنِّي أحبُّ حُدودي

ألا صورةٌ من جديدٍ تصاغُ

لهذا الوجودِ.

فهو يحب الحدود المرسومة في الوان الغربة الأخرى، كالغربة في المدينة، وفي الحب، وفي الكلمة، ولكنه يكره أن يظل رهينا لتلك القيود. ومن ثم فقد كانت رغبته شديدة «لصورة جديدة تصاغ لهذا الوجود». غير أن ما بين أيدينا من نماذج شعرية، تتناول جنبات هذا الكون وفضاءاته، لاتحمل أي جديد يذكر. بل على العكس تكرس كل ما رأيناه في ألوان الغربة الاخرى من قتامة وعبثية ولاجدوى.

ومن أجل أن نؤكد ما قلناه بالوضوح اللازم، نرى أن نقسم هذه النماذج إلى قسمين، يتعلق أولهما بفضاء المكان في الكون، ويتعلق الآخر بفضاء الزمن فيه:

فضاء المكان

1 - يكفيكَ أن تعيشَ في المَتاهِ [47]
منهزماً أخرسَ كالمِسْمَارْ
2 - مسافرٌ تركتُ وجْهي علَى [48]
زجاجِ قِنْديلي
خَريطَتي أرضٌ بلا خالقٍ
والرَّفضُ إنْجيلي
3 - رِجْلايَ في الفضاءِ والفضاءُ هاربٌ [49]
وليسَ لي جناحْ
الشمس لاتُدفِئُني
ولاتُغطِّي جَسَدي الرِّياحْ

بتأملنا لهذه النماذج الثلاثة، يمكننا أن نسجل ما يلي:

1 - فأن يعيش المرء في متاه يمكن أن يعني من منظور ما، انه يملك حرية الحركة ولو على غير هدى، وبدون هدف محدد، أي أن يخرج على الاقل، من طبيعة التحجر التي لاحقته في كل الوان الغربة التي عانى منها، ولو الى فضاء المتاهة. اما أن يخرج الى هذا الفضاء الواسع، ليمارس التحجر «منهزما اخرس كالمسمار» فذلك هو العبث، الذي يراد لذاته، على طريقة ابطال مسرح العبث الذي استهلك نفسه بحبسها في منظور أحادي للعالم.

2 - إن فكرة السفر في حد ذاتها ترسم امامنا كقراء، فضاء سياحيا بديعا. ولكن ماذا يعني مثل هذا الفضاء لرجل ترك وجهه على زجاج قنديله «لأن الغرض من السفر، في مثل هذه الحال، لن يكون السياحة والاستجمام، بل البحث عن الحقيقة، في واضحة النهار، وفي اليد قنديل على الطريقة اليونانية، وسواء كان هذا الفضاء سياحيا محضا، أو فضاءً للبحث عن الحقيقة، فما الذي يعنيه أن يكون هذا الفضاء بلا خالق، سوى، أن يكون شبيها بالأماكن التي يتحرك فيها أبطال الروايات والمسرحيات الوجودية، حيث يحس الواحد منهم «بتفرده في الكون وقد رفعت عنه العناية، وتولى أمر نفسه بنفسه، كأنه الريح المطلقة الخطى»[50] أي أن يجد مبررا لكي يجعل من الرفض قانونا يحكم سلوكه، كما فعل اولئك الابطال، دون ان يسأل نفسه عن موضوع الرفض في الحالة التي بين أيدينا. هل يرفض ان يترك وجهه على زجاج قنديله؟ أو يرفض ان تكون خريطته ارضا بلا خالق؟ أو يرفض أن يكون الرفض انجيله؟ وهي كلها امور قد اختارها بنفسه ولم تفرض عليه من الخارج كما حدث لابطال تلك الروايات والمسرحيات.

3- يتعمد الشاعر أحيانا تقديم صور، لاأقول كاريكاتورية ولا لامعقولة، ولكنها مخالفة لقوانين الطبيعة كأن يجد الشاعر نفسه في الهواء بلا جناح يسعفه، أو شمس تدفئه أو رياح تغطيه. إن هذا الوضع غير المقبول علميا، لأنه مخالف لقانون الجاذبية، هو غير مقبول منطقيا أيضا، لأن الانسان في مثل هذه الحالة لن يكون بحاجة لا لدفء الشمس ولا لغطاء الرياح، بل بحاجة لأن يستقر بقدميه على الأرض أولا، ثم يتدبر بعد ذلك امر الدفء والغطاء، اما أن يترك معلقا في الهواء وتكون مأساته هي الحاجة الى الدفء والغطاء، فأمر غير مقبول حتى على مستوى الانزياح، لأن هذه الصورة التمثيلية (المتعددة الاطراف: الشاعر- الهواء- الشمس- الرياح...إلخ) تتجاوز عتبة المعقولية في علاقة بعضها ببعض علما ومنطقا، قياسا على تجاوز عتبة الفهم في الانزياح اللغوي عند جان كوهين.

إن مثل هذه الصور التي تريد ان تقدم لنا غربة الانسان، في وضع غير معقول، تؤدي في الغالب الى عكس النتائج المرجوة منها. وإلا فإن في وسع الشاعر أن يعرض علينا مأساته بكيفية مقنعة، وهو واقف على أرض صلبة، ودون حاجة الى تعليق نفسه في الهواء.

4 - هذه الخلخلة الدلالية قد انعكست على الأسلوب نفسه، حيث جاء عاريا من أية كثافة مجازية، باستثناء تشبيه مضطرب واستعارة محالة، فاما التشبيه فهو قول ادونيس: «تعيش في المتاه كالمسمار» لأن آخر من يعاني من دوخة المتاه هو المسمار الذي اذا ضرب في مكان لم يتحرك منه، واما الاستعارة فهي قوله ايضا: «تركت وجهي على زجاج قنديلي» اذ ما الفرق بين أن يتركه على زجاج قنديله، أو ان يتركه في محفظة نقوده، مادام المقصود هو «بلا وجه» أي مسافر بلا وجه، وفي عبارة لاتمنح السفر أية كثافة دلالية بل تدخل به عالم الغموض من أوسع أبوابه.

أما أطرف ما يمكن أن يسجل بالنسبة لهذه النماذج، فهو انها مكتوبة بشكل يوحي بأنها أسطر متفاوتة الطول، والحقيقة هي أن النموذج الأول مكتوب بنظام الشطرين المتساويين من بحر الرجز، والنموذج الثاني يمزج فيه الشاعر السريع التام بمجزوئه، وهي طريقة معروفة في الموشحات.

فضاء الزمان

ونكتفي في التمثيل له بنموذجين، أولهما للسياب، والآخر لصلاح عبد الصبور.

1 - جيكورُ ماذا ؟ أنمشي نحن في الزّمنِ (51)
أم أنه الْماشي
ونحنُ فيهِ وقوفُ
أينَ أوّلُهُ؟
بلْ أينَ آخِرُهُ؟
هلْ مرَّ أطوَلُهُ؟
أم مرَّ أقصرُهُ المُمتَدُّ في الشَّجَنِ؟

2 - هلْ تدري في أيِّ الايامِ نعيشْ (52)
هذا اليومُ المَوْبوءُ هوَ اليومُ الثّامِنُ
من أيّامِ الأسبوعِ الخامِسِ

في الشهر الثَّالِثْ عَشَرْ (*)

ما يلاحظ على النموذج الأول هو أن الزمن فيه زمن عام، وليس زمنا خاصا، انه زمن يصلح لأن يعيش فيه جميع الناس وليس السياب وحده، لأن الأسئلة المطروحة بشأنه تهم جميع الناس، وحتى ضمير المتكلم/المتسائل في النموذج يأتي على صيغة الجمع (انمشي نحن) والأسئلة كلها لاتمس الذات الشاعرة من قريب ولامن بعيد، بل لاتمس حتى العلاقة الحميمة التي تربطه بقريته جيكور، كما تتمثل في قصائده الشهيرة عنها، بل تظل اسئلة ذات نفس فلسفي تتعلق بطبيعة الزمن من حيث هو، هل هو الذي يسير في الناس أم أن الناس هم الذين يسيرون فيه؟ أين أوله؟ أين آخره؟ هل مرّ أطوله أم مرّ أقصره؟ وكلها أسئلة لارابط بينها وبين وجدان الشاعر. هل يكون الشاعر قد انتبه إلى هذه الحقيقة بعد أن انتهى من إلقاء اسئلته؟ فاضاف إلى كلمة اقصره عبارة «الممتد في الشجن» ليوحي الينا بأن الأسئلة نابعة من الوجدان، وليست من صميم التأمل الصرف.. غير أن المتأمل للسطر الشعري بكامله وهو كما يلي: «أم مرٌّ أقصرُهُ الممتَدُّ في الشَّجَنِ» سيكتشف بسهولة أن ال التعريف في كلمة الشجن، إنما هي للجنس وليست للعهد، أي للشجن من حيث هو وليست لشجن الشاعر الخاص. الامر الذي يؤكد أن الشاعر انما أضاف عبارة «الممتد في الشجن» لسبب ايقاعي محض هو إقامة القافية بتناغم كلمة «الشجن» في آخر النموذج بكلمة «الزمن» في أوله، ولم يضفها من أجل فتح الفضاء الزمني العام على التجربة الخاصة للسياب، في علاقته المتميزة بقريته جيكور. الامر الذي جعل الكثافة الدلالية للمقطع تتخلخل بسبب تجاوبها مع طبيعة الزمن بصفة مطلقة (ماض-حاضر-مستقبل) لامع لحظة معينة من تجربة خاصة بشاعر بعينه هو السياب هنا.

في النموذج الثاني يحدثنا صلاح عبد الصبور عن تجربة عاشها خارج الزمن المتعارف عليه، والمحدد بالدقائق والثواني والساعات.. الخ.. فاذا كانت أيام الأسبوع سبعة، والأسابيع أربعة، والشهور اثني عشر شهرا، فقد عاش الشاعر تجربته في اليوم الثامن من أيام الأسبوع الخامس في الشهر الثالث عشر. وبالطبع فان هذا اليوم موجود خارج الزمن المتعارف عليه، ومن ثم فان الشاعر لم

(*) اضطررنا إلى تسكين الثاء لأن الوزن لايستقيم مع فتح الجزئين، ولو أن المقطع بكامله مضطرب عروضياً.

يعشه ولم تتكون لديه أية تجربة يمكن أن يحدثنا عنها، يدل على ذلك اننا لانعرف عن ذلك اليوم موضوع التجربة سوى انه موبوء، ويقع خارج الزمن، وهما عنصران غير كافيين لتكوين تجربة تصلح أن يعبر عنها في مقطع بحجم المقطع الذي بين أيدينا، ومن ثم فقد جاء المقطع أشبه مايكون بالحزورة أو بالنكتة منه بالمقطع ذي المكونات الشعرية الضرورية..

إن هذا الضرب من التعامل المتفلسف مع الزمن، سواء عن طريق إلقاء الأسئلة المتعلقة بمفهومه وطبيعته العامة، أو عن طريق الخروج عن قوانينه وضوابطه الكونية، انما هو نابع عن تأثر فج بالمواقف الوجودية التي تأبى حين يتعلق الأمر بالوقوف على الأرض، إلا أن تعلق الشاعر في الهواء، وحين يتعلق بيوم من الأيام إلا أن تجعل هذا اليوم خارج الاسبوع، وخارج الشهر وخارج السنة، متناسية أن خصوبة التجربة إنما تتأتى من خصوبة الوجدان، وخصوبة الوجدان إنما تتأتى من خصوصيته وهذا مالم ينتبه إليه أي من الشاعرين في تعاملهما مع الزمن كما بينا.

بعد أن انتهينا من تحليل العناصر الاساسية لتجربة الغربة، كما تتمثل في شعر رواد الحداثة الشعرية، ماهي الخلاصة التي يمكن أن نخرج بها من ذلك التحليل؟ بكلمة واحدة يمكن القول بانها تجربة تفتقر الى الصدق وإلى الأصالة، بحكم عدم صدورها عن وجدان الشاعر بل عن انبهار متسرع بفكر وأدب اجنبي. هذا التسرع في التمثل وفي الابداع قد أدى الى نتيجة اخرى هي محدودية التجربة، ذلك أن هذه الألوان المتعددة للغربة تلتقي كلها في عدة محاور من ذلك مثلا محور الموت، فلو رجعنا مثلا إلى النماذج الشعرية السابقة لوجدنا الشاعر في الكون يقرر:

حكمتَ بالموتِ عليَّ قبلَ ألف عامْ

وفي المدينة يصرخ:

لها من لحْمِنا المعْروكِ خبزٌ فهو يَكْفيها

علامَ تمدُّ للأمواتِ أيديها؟

وفي الكلمة يعلن:

اللفظ منيه

وفي الحب يردد:

ضممت منها جثةً بيضاءَ

تكفَّنتْ من داخلٍ

وقبرها في جَوْفِهَا تَنَاءَى

ومن هذه المحاور أيضا صورة اليبوسة والتحَجر «فاللفظ حجر» و«الشاعر في بلاط الامير حجر» ومدينة الشاعر «من الَزجاج والحجر» ومنها أيضا صور انحباس الاصوات وسيادة الصمت، فالمدينة «صوت مبحوح» والناس في المدينة «صامتون تحت الغبار واللهيب» و «ألفاظ الشاعر صارت خرساء» والشاعر في الكون «أخرس كالمسمار».

هذا الالتقاء المكشوف في الصور والأفكار والمشاعر لايقطع فقط بمحدودية تجربة الغربة على المستوى الدلالي والمعجمي بل يؤكد مساهمتها في الدفع بحركة الحداثة في الشعر المعاصر نحو النفق المسدود.

2) تجربة الحياة والموت

كانت جدلية الحياة والموت هي رسالة بعض الشعراء إلى جمهورهم، وهي رسالة تضع الخصب مكان الجفاف، والأمل مكان اليأس، والحياة مكان الموت والنصر مكان الهزيمة.

ولقد استعان هؤلاء الشعراء على أداء هذه الرسالة بأسطورة الحياة والموت، المتمثلة في جملة من الأساطير يرتبط انبعاثها بمعاناتها للموت، كالفينيق والعنقاء وتموز التي اشتهر باستيحاء مناخها، جماعة من الشعراء أطلق عليهم خلال الخمسينيات اسم الشعراء التموزيين، نسبة إلى «تموز» اله الخصب، وهم يالتحديد السياب وخليل حاوي وأدونيس ويوسف الخال، وبالطبع فإن هناك شعراء وظفوا الأسطورة في كتاباتهم ولم تشملهم هذه التسمية، كالبياتي بسبب تأخره في استخدام الأساطير وشوقي أبي شقرا بسبب قلتها في ما كتب من شعر.

وما من شك في أن اقتران هذه التجربة بلفظتي حياة وموت، في فترة قريبة العهد بنكبة فلسطين، قد أعطاها في الأدبيات المكتوبة في هذه الفترة وما بعدها،

همية لاتتناسب مع القيمة الحقيقية لما كتب هؤلاء الشعراء من شعر، فكأن الأمر يتعلق بعملية إحباط كان على هذه الأدبيات أن ترتفع بها إلى مستوى التطهر، عن طريق التصعيد، بإعطاء كلمة موت عكس معناها المتعارف عليه، بحيث لاتبقى نهاية للحياة بل بداية جديدة، لا لحياة الفرد وحده، بل لحياة الأمة وما تمثله من حضارة. هذا على الأقل ما يمكن أن يفهم من مثل قولهم:

«إن وجود الشاعر أمام الموت هو مصدر إعطاء المعنى للعالم»[53]. و«إن رفض الشاعر للأمان وكسبه الاخطار كلها، وعد بما ليس بموجود[54]» و «الباطل الحقيقي ليس هو الموت بل الفرار من مواجهته[55]» و«مواجهة الموت لاتعني الانتحار بل تعني تحمل مسؤولية الحياة[56]. و«الموت في حياتنا إنما هو معبر نمر منه إلى الحياة، لأنه لو كان الموت موتاً فحسب لكان السكون الأبدي هو منطق الحياة، والاستسلام للأمر الواقع هو النتيجة الحتمية لهذا المنطق[57] و«كما أن الموت هو طريقنا إلى الحياة، فإنه وسيلتنا إلى الاغتسال والتطهر من أدران الحياة الماضية، وحافزنا إلى الثورة على رواسبها في حياتنا الجديدة»[58] و«الشاعر مرتبط بروح الثورة التي تحل في الحياة فتنتصر على الموت، وتحل في الأشياء فتمنحها القدرة على الموت»[59].

مايلاحظ على هذه الأدبيات هو أنها لاتتعامل مع أسطورة الموت والانبعاث بوصفها موضوعاً مستقلا، بل تخلط بينها وبين مفهوم الثورة في الواقعية الاشتراكية ومن ثم فإن مايؤخذ على تلك الأدبيات، هو أنها لاتنسجم مع الطرح النظري لأسطورة الحياة والموت كما لاتعبر، بالصدق والدقة اللازمين، عن هذه الأسطورة كما يمثلها متنها الشعري، وذلك ماسنحاول توضيحه بمناقشة الأساس النظري»[60] ومساءلة المتن الشعري بالإيجاز اللازم، نظرا لضخامة هذا المتن.

مامن أسطورة إلا وتتضمن طرفين: طرفاً يتمثل في الرؤية التي تحدس بأن لكل حياة نهاية، وان الموت آت لامحالة ليدمر حياة الإنسان والحيوان وحتى الطبيعة ذاتها، ويتمثل الطرف الثاني في وعي يجسد طموح الإنسان في إمكانية العودة إلى الحياة عن طريق الانبعاث. ان الإنسان البدائي الذي ابتكر أساطير الفينيق وعشتار وتموز وغيرها، إنما فعل ذلك ليؤمّن لنفسه الخلاص من نهاية محتومة، بتجاوزها للعودة إلى الحياة، ولعل استجابة الأسطورة لما هو أساسي في حياة

الإنسان البدائي، هو الذي جعلها تشكل لديه ثقافة سرّية تتناقل عبر الأجيال، وعلى مستوى اللاشعور الجمعي.

وبما أن الأدب يعتبر استجابة لأشياء أساسية قائمة، أو ممكن قيامها في حياة الإنسان، فإن استخدامه للأسطورة يبدو أمراً طبيعيا. وهذا مايؤكد رأي نوثروب فراي، حين ذهب إلى أن العلاقة بين الأدب والأسطورة إنما تقوم على أن الأدب هو انزياح عن الأسطورة[61]. وهو يشترط لعملية الانزياح، أن تبقي على عناصر التلاقي القائمة بين الأدب والأسطورة، المتمثلة في الحدث الخارق، والشخصيات الخارقة، وعدم الضبط والتحقق من الزمان والمكان، والبعد عن المنطق في بناء الأحداث وتعدد الدلالات.

وإذا كان الإنسان البدائي ¯ نظر إلى الموت كحداثة تعني الوجود المادي للكائن البشري، فإن هذا المفهوم قد ير بحسب التقدم الذي أصاب المجتمع الإنساني، فلم يعد الموت يعني النهاية المادية لكائن من الكائنات، بمقدار مايعني موت مجتمع بكامله أو موت حضارة بعينها، بحيث يصبح المطلوب هو بعث ذلك المجتمع، وإعادة تلك الحضارة الى الوجود.

وإذا كان المجتمع العربي والحضارة العربية يعانيان من موت شبيه بالموت الذي تحدثنا عنه، وأنهما بحاجة إلى انبعاث حقيقي يعيد إليهما الحياة المفقودة، فهل استطاع الشاعر العربي الحديث، عن طريق توظيف أسطورة الموت والبعث، ان يرتفع بشعره إلى مستوى موت الحضارة العربية وبعثها. لاشك في أن الإجابة عن هذا السؤال هي موضوع هذا القسم المخصص لتجربة الحياة والموت من التجربة العامة للشاعر الحديث.

ومن ثم فإن الإجابة عنه الآن سابقة لأوانها، ومع ذلك فان بالإمكان القول: انطلاقا من مبدإ عام يتعلق بطبيعة الأساطير المستخدمة في الشعر الحديث، والمستمدة من تراث أجنبي لاعلاقة له بالثقافة العربية ولابالمناخ الفكري السائد في العصور العربية الإسلامية المتعاقبة، التي شكلت وجداننا وطبعت حساسيتنا وذوقنا بطابعها الخاص - بأن هذه الأساطير لن تكون سهلة التمثل والاستيعاب الموضوعي والفني من قبل الشعراء، ولامستساغة ميسورة التقبل من قبل جمهور المتلقين، سيما إذا أخذنا بعين الاعتبار أن أكثر الأساطير اليونانية قد أعيد

توظيفها وشحنها بدلالات جديدة من قبل أدباء أوربيين. فأسطورة سيزيف مثلا، قد طرأت عليها تحولات دلالية ورمزية كبرى حين وظفها ألبير كامو في عمله الأدبي المعروف «أسطورة سيزيف» بحيث أصبح للأسطورة، من ذلك الحين مرجعان، مرجعها الأصلي والمرجع الذي آت إليه على يد كامو وهي، في المرجعين معا، تظل عنصراً دخيلاً على الثقافة العربية والذهنية العربية التي لاتستسيغ شخصية محكومة بعمل أبدي وعبثي ولاطائل تحته، لما اعتادته من نظرة تفاؤلية تشيد بالصبر والتحمل كسبيل للخلاص، اقتداء بسيرة النبي أيوب.

وبالطبع فإن المتطرفين من أنصار الحداثة لايرون أي فارق بين حساسية الإنسان العربي المعاصر ورؤيته للعالم، وبين حساسية ورؤية نظيره الغربي، غير أن الانصاف يقتضي التمييز بين جمهور المثقفين الواسع، الذين يشكلون السواد الاعظم من قراء القصيدة الحديثة، وبين القلة القليلة التي تزعم أنها تتمتع بحساسية ورؤية مشابهتين لما يتمتع به المثقفون في الغرب.

فعندما نتأمل هذا المقطع:

اصغَيْ إلى سيزيفْ[62]

يَمْشي على البِحارِ يا أُخْتِي

نجد أن كلمة سيزيف ستشكل عائقا لعملية استيعاب الدلالة من ناحيتين، تتمثل الأولى في ألاّوجود لهذه الشخصية الأسطورية في ثقافتنا المشتركة، أو في لاوعينا الجمعي، خلافا لما هي عليه الحال في أسطورة حرب البسوس التي تتربع عرش لاشعورنا الجمعي، بأحداثها وشخصياتها وما تتداوله من مقولات الحرب والسلم والثأر والاستسلام، مما لايزال يلقي بظلاله على حياتنا المعاصرة كما يتبين من تحليلنا لقصيدة «لاتصالح» لأمل دنقل، وتتمثل الثانية في اننا حين نتعرف، بطريقة من الطرف، على هذه الشخصية التي تعتبر رمزاً للإدانة المطلقة والفشل الأزلي، سنجد أن مهمة هذا الرمز كما وصفناها لاتتناسب مع «المشي على البحار» بالمعنى الحقيقي لهذه العبارة، فلا يبقى إلا أن نبحث لها على معنى غير حقيقي، فإذا استطعنا، وبطريقة من الطرق، مرة أخرى أن نعرف أن المشي على الماء هو إحدى معجزات السيد المسيح، تبين أن المقصود هو تأمل هذه الشخصية المدانة ادانة مطلقة والفاشلة فشلا أزليا، وقد تحولت الى نبي أو إله يمشي على

البحار. ان هذه العملية التي اتبعناها مرتين بقولنا، بطريقة من الطرق، ليست عملية هينة يمكن إنجازها في وقت وجيز بل تحتاج الى ثقافة لاتتوفر لأكثر من تسعين في المائة من جمهور قراء الشعر العربي في الوقت الراهن.

من ناحية أخرى فإن الأسطورة قد تتنافى في كثير من الأحيان، مع طبيعة الوازع القومي للعمل الشعري، كما حصل للسياب في هذا المقطع من قصيدة المغرب العربي:

سيزيفُ أُلقى عنه عِبءَ الدهورْ [63]

واستقبلَ الشمسَ على الأطْلَسِي

آهٍ لوهرانَ التي لاتثورْ..

فسيزيف الذي يعتبر رمزا للإدانة المطلقة والفشل الأزلي، لايصلح رمزا لثوار المغرب العربي في الخمسينيات، لأن هؤلاء لم يدانوا إدانة مطلقة ولافشلوا فشلا أزليا، إذ حين أطلق أولئك الثوار أول رصاصة في الدار البيضاء وجبال الأوراس، لم يكن قد مر على ثورة الريف اكثر من عشرين عاما، فالثائر الذي دحر البرتغال في وادي المخازن، ودحر الاسبان في الزلاقة، وحارب تحالف الغرب بقيادة بابا روما في بلاط الشهداء، لايمكن أن يرمز له بشخصية محكومة بالأشغال الشاقة من الأزل إلى الأبد، ولا أن يقال في حقه «القى عنه عبء الدهور» لأنه لم يتحمل هذه الاعباء إلا في فترات معينة.

ولعل السياب بالمقابل قد وقف تماما حين جعل من مدينة وهران رمزاً للثورة، في كل مكان، أي رمزا لكل مدينة تكسر القيد وترفع راية الثورة:

آهٍ لوهرانَ التي لاتثورْ

إن لمثل هذا العمل دلالة هامة، تتمثل في أن بإمكان الشاعر الحق، أن يشتق رموزه من الواقع الحي الذي يعيشه، وأن يحول أشياء هذا الواقع إلى أساطير، تتسرب بكل كثافتها وعمقها الى ثقافتنا، وتملأ وجداننا، لتنتقل عبر لاشعورناالجمعي إلى الأجيال القادمة، بدلا من أن نستقدم أساطير جاهزة من ثقافات أخرى لنكبل بها فهم جمهور القراء وذوقهم. لتكون النتيجة حركة شعرية دون جمهور.

لقد أدرك الشاعر الحديث هذه الحقيقة، منذ البداية، فحاول التغلب عليها بتقديم بعض الشروح، على هامش القصائد، يلقي فيها الأضواء على الأساطير المستخدمة فيها. وإذا عرفنا أن السياب قد عرف قراءة قصائده على المقربين من أصدقائه، وكلهم من المثقفين، تبين لنا أن سبب لجوئه الى هذه الشروح هو ما لاحظه من تعذر فهم هذه القصائد، منذ التلقي الأول، يضاف الى ذلك أن الأساس التذوقي والجمالي لعملية التلقي نفسها، سيتأثر بهذه التوقفات التي تحيل القارئ على الهامش، بين حين وآخر، ليتلقى صدمات تبريدية تذهب بالرغبة في المتابعة، وتحل محلها التثاؤب والملل. كما أن استخدام الأساطير قد يقترن، أحيانا كثيرة، ببعض المفاهيم والمقولات الفلسفية المعاصرة التي يتعذر شرحها باقتضاب، ولايسمح المقام بالتوسع في شرحها على هامش قصيدة، لنقرأ هذا المقطع من قصيدة «رسالة من مقبرة» للسياب:

وعرٌ هو المَرْقَى إلى الجُلجُلة (64)

والصخرُ ياسيزيفُ ما أَثْقَلَهْ

سيزيفُ، إن الصخرةَ الآخرونْ

فبالإمكان أن نقول عن سيزيف: «شخصية أسطورية حكمت عليها الآلهة بحمل الصخرة الى رأس الجبل، لتلقي بها إلى السفح، فتعود إلى حملها ثانية» «وعن الجلجلة: «انها الجبل الذي صلب عليه السيد المسيح » اما «الآخرون» فيحتاج شرحها إلى إلمام كاف بالفلسفة الوجودية والأدب الوجودي، ثم مارأيك في أن يحتاج، فهم ثلاثة اسطر من الشعر، الى معرفة بالأساطير والديانات والفلسفة.

وإذا كانت هذه العوامل مجتمعة، قد ساهمت في اقصاء جمهور القراء عن فهم هذه التجربة، ومن ثم عن تذوقها والانفعال بها، فان ماأساء فعلا، إلى هذه التجربة هو محدوديتها، وتشابه طرائق معالجتها، حيث أن أهم الأساطير التي ركز عليها هؤلاء الشعراء، الذين وُصِفوا في الأدبيات النقدية لهذه التجربة بالتموزيين، لاتتعدى ست أساطير، هي تموز وعشتار والفينيق والعنقاء والسندباد والمسيح. أما الأساطير الأخرى فلا ترد إلا عرضا، أو تقحم في صلب أسطورة من الأساطير الأساسية الست، أو تخص بمقطوعة شعرية قصيرة، كما فعل أدونيس في ديوان «المسرح والمرايا» حيث خص مجموعة، من هذه الأساطير الثانوية، بقصائد قصيرة

الأساطير أو كما فعل عبد الوهاب البياتي في ديواني «الذي يأتي ولايأتي» و«الموت في الحياة» حيث ساهم في صياغة أناشيد هذين الديوانين، مجموعة من الأساطير في طليعتها الخيام وحبيبته عائشة وعشتار والسندباد وارم ذات العماد وحدائق بابل...الخ.

أمّا الطرائق التي عالج بها هؤلاء الشعراء تجربة الحياة والموت، فيمكن حصرها في ثلاث طرائق:

1 - معاناة الموت من أجل البعث
2 - التنويع على معاناة الموت، أو البعث الميكانيكي
3 - البعث الزائف

وسنقف عند كل واحدة من هذه الطرائق، لنرى كيف تضافرت محدودية التجربة، مع قصور طرق المعالجة، على الدفع بالتجربة كلها نحو الطريق المسدود، وكيف ساهم فشل هذه التجربة بدوره في ما أسميناه بأزمة الحداثة في الشعر العربي المعاصر.

1) معاناة الموت من أجل البعث

وهي الطريقة الأكثر رواجا في معالجة تجربة الموت والبعث. وتتحدد آليتها البسيطة من شقين اثنين، يتميز أولهما بمعاناة الشاعر للموت، ويتميز الآخر بخوض غمار الانتشاء استعداداً لمعانقة الحياة من جديد، وسنمثل لهذه الطريقة بنموذجين، أولهما قصيدة «البعث والرماد» لأدونيس والآخر قصيدة «بعد الجليد» لخليل حاوي، وسنحاول، أثناء تحليلنا للنموذجين، الوقوف على أوجه التشابه التي مهدت لما سيصبح عيبا ملازما للتجربة، ونعني به مسألة التكرار. تكرار طريقة الاستخدام التي تعني في النهاية تكرار الأسطورة الواحدة، ولواختلفت التسميات، إذ ماذا يعني ان يستخدم الشاعر الفينيق أو تموز اذا كان سيبدأ القصيدة بمعاناة الموت لينتهي في كل مرة إلى معانقة الحياة. وسنبدأ بقصيدة «بعد الجليد» لأن وجه الاستشهاد فيها أوضح.

النموذج الأول: «بعد الجليد» لخليل حاوي

يشير الشاعر في المقدمة النثرية التي وضعها للقصيدة إلى أنه «يفيد من أسطورة تموز وما ترمز اليه من غلبة الخصب على الموت والجفاف، ويفيد من أسطورة العنقاء التي تموت فيلتهب رمادها فتحيا ثانية» والقصيدة قسمان: «عصر الجليد» و «بعد الجليد» في القسم الأول يسود اليبس والجفاف كل شيء.

ماتَ فينا كلُّ عرقٍ [65]

يبِستْ أعضاؤُنا لحماً قديدْ

رِعشة الموتِ الأكيدْ

في خلايا العَظْمِ في سرِّ الخَلايا

في لهاثِ الشَّمسِ في صحوِ المَرايا

في صريرِ البابِ في أقبيةِ الغَلَّة

في الخمرةِ في ما تَرشَحُ الجُدرانُ من ماءِ الصَّديدْ

وإذا كان الشاعر قد حاول أن يشمل برعشة الموت دقائق الوجود الإنساني، من خلايا العظم الى اقبية الغلة، عبر لهاث الشمس وصرير الباب، ليؤكد أن معاناة الموت شرط أساسي لكل انبعاث. فإن مايلاحظ على هذا القسم، الذي يفترض فيه أن يخصص لغلبة الموت على الحياة هو لجوء الشاعر الى «الإله بعل» متضرعا مستعطفا.

ياإلهَ الخصبِ يابَعْلاً يُفيضُ التُّربةَ العاقِرَ

يا شمسَ الحصيدْ

نجِّنا نجِّ عروقَ الأرضِ من عقمٍ دَهاها ودَهانا

أدفئ المَوْتَى الحَزَانَى

والجلاميدَ العبيدْ

فعلاوة على أن هذا المقطع قد أخل بتماسك القسم الأول المخصص لمعاناة الموت، وأساء الى وحدته العضوية فقد أضاف إلى أسطورتي تموز والعنقاء أسطورة ثالثة

لم يشر إليها الشاعر في مقدمته النثرية للقصيدة، هي أسطورة «الإله بعْل»، ومعلوم أن إضافة أية اسطورة الى الأسطورة المستخدمة أصلا في القصيدة، يتطلب إضافة دلالة جديدة. وهو ما لم يحصل فما جدوى استخدام إلهين للخصب بدل إله واحد؟

في القسم الثاني «بعد الجليد» يَمتَزِجُ ايقاع الحياة والبعث بايقاع الموت، ثم يعلوان عليه، ففي البداية تبدو شهوة الارض للشمس والبذار قابعة تحت اطباق الجليد، وهو ما ينبيء بتأخر عودة اله الخصب من العالم السفلي، ليعود بعودته الربيع. فلا يبقى أمام الشاعر إلا أن يعلن عن استعداده للاحتراق، لا من أجل خلاصه الفردي، بل من أجل الأمة بأكملها:

إن يكنْ ربّاهُ لايُحْيِي عروقَ الميِّتينا
غيرُ نارٍ تلدُ العنقاءَ نارْ
تتغذّى بلهيبِ الموتِ فينا
فلْنُعانِ من جحيمِ النارِ ما يمنحُنا البعثَ اليَقينا:
أمماً تنفضُ عنها عفَنَ التاريخِ واللعنَةَ والغَيْبَ الْحَزينا.

وإذن، فعن طريق معاناة الموت ثم الاحتراق، تتجدد الحياة ويتم البعث، ولكن عن طريق قوة غيبية أشبه ما تكون بالمهدي المنتظر، الذي تعود بعودته بكارة الأرض وسكينة النفوس.

وعلى الرغم من الجو الاحتفالي الذي يختم به الشاعر قصيدته بالتضرع الى تموز (المهدي المنتظر) مستخدما ياءات النداء والتكرار والقوافي المتوالية على هذا النحو:

ياإلهَ الخصبِ ياتموزُ ياشمسَ الحصيدْ
باركِ الأرضَ التي تُعطي رجالا
أقوياءَ الصلب نسلاً لايبيدْ
يَرِثُونَ الأرض للدَّهرِ الأبيدْ
باركِ النّسلَ العتيدْ

ياإلهَ الخصبِ يا تموزُ ياشمسَ الحصيدْ

على الرغم من ذلك، فان المرء ليحس بأن الأمر كله معلق بقوى غيبية غير مضمونة الحضور، وأكثر من ذلك فإن المسألة تبدو كما لو أنها مرسومة سلفاً، ومع سبق الإصرار على انتصار الحياة على الموت، لأن صانع هذا الانتصار ليس هو الذات الشاعرة بمعاناتها ومواجهتها الفعلية لواقع التخلف والتجزئة والقهر، وإنما هو البطل الأسطوري في معاناته لواقع لاتاريخي يمكن فيه للنصر أن يتحقق بمجرد توفر الرغبة والطقس الأسطوري، خلافا لواقع التخلف والتجزئة والقهر الذي يحتاج تغييره الى شروط موضوعية ليس بينها، على أية حال، مجرد الرغبة والطقس الأسطوري. إن الخلط بين الواقع الاسطوري الغيبي واللاتاريخي، وبين واقع مادي محكوم بحقبة تاريخية معلومة، هو الشرح الذي رافق المنهج الأسطوري في الإبداع الشعري منذ ولادته، ذلك ما سنتأكد منه لافي قصيدة «البعث والرماد» لادونيس، التي سلكت نفس الطريقة التي سلكتها قصيدة «بعد الجليد» بل حتى في القصائد المتعلقة «بالبعث الميكانيكي» و «البعث الزائف» كما سنرى.

1) البعث والرماد

بتأملنا لهذا العنوان المتكون من كلمتي بعث ورماد، سيتبادر الى الذهن أن الأمر يتعلق بأسطورة الفينيق الذي يحترق ثم يخرج من رماده. وعلى الرغم من أن قصيدة أدونيس[66] قد جاءت في أربعة أقسام خلافا لقصيدة خليل حاوي التي جاءت في قسمين، فإن المنطق الأسطوري الذي يحكم تلك القصيدة هو الذي يحكم هذه، بدليل أن الأناشيد الثلاثة الأولى من قصيدة أدونيس، وهي الحلم والغربة ورماد عائشة، تدور كلها على معاناة الموت، في حين يدور النشيد الرابع «ترتيلة البعث» على الاستعداد لاستقبال الحياة، كأن القصيدة في العمق مكونة من نشيدين لا من أربعة أناشيد.

في النشيد الأول (الحلم)، يبدو الشاعر كما لو أنه قد عانى طويلا مع الموت، وهو يتهيأ للدخول في حالة مخاض من أجل ولادة جديدة. وعلى الرغم من أن الشاعر قد ذكر اسم الأسطورة في الأناشيد الأربعة ثلاثا وثلاثين مرة، فإنه لم يذكره صراحة في النشيد الأول ولو مرة واحدة، وإنما اكتفى برسم المناخ الانبعاثي،

الذي يرافق عملية المعاناة التي تأخذ في آخر النشيد شكل مخاض لولادة جديدة.

على الرغم من أن النشيد الثاني يحمل اسم الغربة، فيمكن القول بألاَّ علاقة للغربة هنا بالغربة التي تحدثنا عنها في القسم الأول من هذا الفصل، لأنها ههنا إنما تعني معاناة الموت بدليل قوله:

غُربَتُكَ التي تُميتُ يا فِينيقُ غُربَتي

ويركز الشاعرفي هذا النشيد، على إعطاء صورة بشعة لواقع الموت الذي يعاني منه، على نحو ما رأينا في عصر الجليد لخليل حاوي، حيث كان الجليد يطغى على كل مظاهر الحياة.

وما تَزالُ خَلْفِيَ البَوّابةُ الكبيرةُ
السلاسلُ الفراغُ والركامُ والدُّجَى
تَرْصُدني تُعَلِّقُ الْتِفاتها بِخَطْوَتي

هذه الصورة البشعة للواقع، إنما جاءت مغلّفَة بالفراغ والركام والدجى والتشرد والموت، من أجل أنْ توفر الشروط اللازمة للانبعاث، لأن طائر الفينيق الذي اعتمد الشاعر أسطورته لايخرج من رماده إلا إذا احترق.

في النشيد الثالث (رماد عائشة)، يحاول الشاعر أن يعطي صورة اخرى للموت في المجتمع العربي المعاصر، هي الشعودة والإيمان بالقضاء والقدر، فعائشة ههنا إنما هي رمز للموت الذي لايفضي إلى الانبعاث، لذلك لابد من أن نستبدل به موتا من جنس موت الفينيق. ولذلك فإن الشاعر، في هذا النشيد، يميز بين الموت الذي يعتبر رصدا من بعيد لما يجري على أرضية الواقع، وبين الموت في الأسطورة الذي يعتبر موتا صحياً، لأنه لايتحقق الا حين تصل الأمور أسوأ حالاتها. ولاشك في أن أزمة الشاعرَ الحديث، في استخدامه لأسطورة الموت والبعث، هي أنه لايستطيع أن يموت إلاعن طريق الوهم، ومن ثم فقد كان لابد له أن يقنعنا بأن الوهم حقيقة صارخة، حين يواجه الفراغ، وهو حالة مرعبة، ولكنها في جميع الحالات ليست موتاً، فان بإمكانه أن يصورها كما لو أنها موت حقيقي بمثل هذه الحيلة:

فللفراغِ عندَنا
مجامرٌ كبَعْلَبَكَّ مثلَها تحرقتْ

ومثلَها ترمَّدَتْ
وللفراغِ نارُهُ ومَوْتُهُ وبعثُهُ
ما أروعَ الحريقَ ما أجلَّه

في المرة الأولى حاول الشاعر أن يقنعنا بأن الفراغ نار يمكن أن تخرج الحياة من رمادها، (فللفراغ عندنا مجامر كبعلبك) عن طريق التشبيه، وفي المرة الثانية عن طريق التوكيد المباشر (وللفراغ ناره وموته وبعثه) وبالطبع، فإن موتا وهميا، لايمكن أن ينتج بعثا حقيقيا كما سيتبين في ما بعد.

في النشيد الرابع (ترتيلة البعث) يضيف الشاعر الى فينيق وعائشة تموز، وبذلك يرتفع عدد الأساطيرالمستخدمة في القصيدة، الى ثلاث أساطير، وهو نفس العدد الذي استخدمه خليل حاوي في قصيدة «بعد الجليد» حيث استخدم تموز والعنقاء وبعل، ولاأدري ما الذي حدا بالشاعرين إلى استخدام أكثر من أسطورة في قصيدة واحدة، ولا ما الذي يعنيه توقفهما معا عند الرقم ثلاثة، أو اختيارهما تموز قاسما مشتركا بين القصيدتين. غير أن مالاشك فيه هو أن استخدام فينيق ثلاثا وثلاثين مرة في قصيدة واحدة قد استنفد الطاقات الابداعية لهذه الأسطورة، ولكن معالجة هذا الخطأ الفني الفادح، ينبغي ألايكون بالمزيد من الأساطير، بل بإعادة الضغط على القصيدة للتخلص من الاستخدامات غير الضرورية، لأن العبرة من توظيف الأسطورة انما تكمن في حسن استغلال المناخ الأسطوري، لافي عدد المرات التي يتكرر فيها اسم الأسطورة.

على أن ثمة نقطة التقاء اخرى بين «بعد الجليد» لخليل حاوي وبين «البعث والرماد» لأدونيس، تتمثل في أنهما معا يختمان قصيدتهما بالتضرع الى تموز ليخلص الأرض مما أحاق بها من يباس وجفاف وتصحر، الأمر الذي يجعل الأسطورة تأخذ طبيعة المخلِّص والفادي أو المهدي المنتظر، الذي يعود ليخلص الارض من أدرانها، أي أن الأسطورة تأخذ طابعا غيبيا يربط ما يجري على الطبيعة بما وراءها.

تموز مثلُ حملٍ، مع الربيعِ طافرٌ
مع الزهور والحقولِ والجداولْ
تموزُ غصنُ كرمةٍ

تُخبئُهُ الطيورُ في عِشاشِهَا
تموزُ كالإلَهْ

وخلاصة القول هو أن موت الفينيق أو تموز وبعثهما، إذا كان يشكل عند الإنسان البدائي نوعا من الحماية أو الخلاص من محتومية الموت، فإن ذلك لايمكن أن يصدق على الانسان المعاصر، لأن طبيعة الحياة الاجتماعية قد اختلفت، باختفاء مفاهيم وحاجات ومطامح، وظهور أخرى تختلف عنها اختلافا كليا، فإذا أضفنا إلى ذلك السقوط في الفكر الغيبي، الذي كان اللجوء إليه ممكنا دون خوض غمار عالم الأسطورة، وأخذنا بعين الاعتبار الخطأ البنيوي الفادح المتمثل في المزج بين الأساطير في القصيدة الواحدة، وتكرار إسم الأسطورة باللفظ أكثر من ثلاثين مرة، تبيَّنتْ لنا بالملموس، الثغرات القاتلة التي اتجهت بتجربة الموت والبعث نحو الطريق المسدود، منذ نعومة أظفارها، ودون أن تجدي معها عمليات الانقاذ التي أجراها الشعراء على هذه التجربة، بابتكار طريقتين اخريين غير طريقة معاناة الموت من أجل البعث.

2) التنويع على معاناة الموت أو «البعث الميكانيكي»

الظاهر أن أدونيس قد تنبه بصورة باكرة، إلى ما وقع فيه من أخطاء، وهو يكتب تحت انبهار قوي بالمنهج الأسطوري وبطريقة معاناة الحياة والموت، على النحو الذي وصفناه، في تحليلنا لقصيدة «البعث والرماد» ومن ثم فقد راح يبحث، كعادته حين يواجه بأزمة من أزمات الإبداع، عن طريقة يتخلص بها من هذه الازمة من أجل الاستمرار في الكتابة، لأن التوقف يعني بالنسبة اليه الموت الحقيقي. ولكنه هذه المرة لم يكن قد شفي، نهائيا، من هيمنة الانبهار بالمنهج الأسطوري، ومن ثم فقد رأى أن يدخل عليه بعض التعديلات، بتخليصه من بعض الخصائص الملازمة له والتي تبين عدم جدواها، أثناء الممارسة الابداعية نفسها. ولأن المسألة لاتعدو أن تكون تنويعاً على «معاناة الموت والبعث» كما أثبتنا ذلك في عنوان هذه الفقرة، فقد بدا له أن يصرف أنظار الناس عن أصول العملية، فاخترع لها اسما طريفا هو التحول، وعرفه تعريفاً لارابط بينه وبين أصوله في أسطورة الموت والبعث، بل جعل لهُ جذورا زمنية ذات علاقة بالمستقبل والماضي: «ان ارتباط

الشاعر بالمستقبل والماضي يجعله يعيش التحول بصورة دائمة: التحول وطني الشعري، والشاعر جدل دائم بين حياته وموته، بين بدايته ونهَايته [67] ولقد ترجم أدونيس هذا الجدلَ الدائم بين موت الشاعر وحياته، شعراً، إلىَ لحظة المعجزات:

إنّني لحظة الْمُعْجزاتْ [68]
لحظةُ الموتِ والحيَاةْ

إنه لحظة الموت والحياة أي لحظة التحول، أي اللحظة التي ينتهي فيها وجود قائم بذاته، ليحل محله وجود آخر، وما دام الأمر كذلك فلِمَ لايكون التحول سبيله إلى تغيير الواقع؟ أي إلى «بعث الحياة من صميم الموت» دون حاجة إلى أساطير الحياة والموت التي تبين أنها محدودة، وأن تكرارها في القصائد الأولى قد افقدها قسطا كبيراً من مصداقيتها، فكيف تعامل ادونيس شعريا مع مبدإ التحول؟ في الواقع يمكننا أن نميز في هذا المجال بين مستويين من التعامل، مستوى أول لم يزد الشاعر على أن نوَّع فيه على معاناة الحياة والموت، بأن أضفى بعض خصائص الأسطورة على شخصية أدبية معروفة محاولا تفادي الاخطاء التي وقع فيها في قصيدة «البعث والرماد» ومستوى آخر حاول فيه أن يمنح، بالتحول، أشياء الواقع قدرة خارقة على التحول الى نقيضها، بحيث يمكن القول بأن التحول يتم بطريقة ميكانيكية، وسنقدم في ما يلي نموذجين شعريين نوضح في كل منهما طبيعة التحول في كل مستوى من المستويين المذكورين، ولننظر في ما إذا كان الشاعر قد حقق شيئا يذكر من وراء هذا الجدل الدائم بين حياته وموته.

المستوى الأول:ونمثل له بقصيدة «تيموز ومهيار» [69] وعلى الرغم من أن الشخصية التاريخية لمهيار الديلمي الشاعر تعتبر شخصية طبيعية، بشكل عام، إذا نحن استثنينا تشيعها وشعوبيتها وإهمال الدارسين لها، فإن أدونيس تعاطف مع هذه الشخصية وكتب باسمها عددا من المقطوعات جمعها في ديوانه المعروف«بأغاني مهيار الدمشقي» كما أوكل اليه في هذه القصيدة مهمة الاضطلاع بفعل التحول: في الفقرة الأولى من القصيدة «يُضرَبُ مهيار، يسمر بمسامير حميت في النار، ثم يؤخذ إلى السجن، توضع اسطوانة على ظهره.»

في الفقرة الثانية يفاجأ تيمور بوجوده في مجلسه، دون أن يأمر بإطلاق سراحه فيخاطبه قائلا:

أَلَمْ تكُنْ في السجنِ؟ كيف جئتَ؟
هدَمْتَهُ؟ انْسلَلْتَ من شُقُوقِهِ؟ أَخرجكَ السجانْ؟

فيرد عليه مهيار:

أَخْرجَني سُلطانْ
كالشّمسِ لايموتُ كالإنسانْ
كالبحرِ، نسْغِ الشجرِ، التيارِ،
وجهِ القمرِ، الايقاعِ في مسيرةِ الافلاكِ
في مدارها، أَخْرجَني سُلطانْ
كالشمسِ لايموتُ كالإنسانْ

هذا السلطان الذي أخرج مهيار من السجن هو سلطان التحول الذي جعل منه أدونيس «وطنه الشعري» منذ أن قال:

نبتَتْ زهرةٌ على الضِّفَّةِ الأخرى بِمَوْتي
صِرْتُ المَدَى والمَدارا

فالتحول من خلال إجابة مهيار، يبدو كما لو أنه قانون الحياة، وهو لايخص الانسان الذي يموت هنا فتنبت زهرة على الضفة الاخرى بل يخص كذلك الشمس التي تغرب هنا فتشرق في الطرف الآخر من الأرض ويخص الاشجار التي تتجدد بالنسغ، والانهار التي تتجدد بالتيارات المائية، التي تصل النبع بالمصب - ويخص الأفلاك التي تحفظ حياتها بالإيقاع. وواضح أن منطق التحول هنا يقوم على مغالطة تتمثل في قياس أشياء غير ممكنة على أشياء ممكنة. فتجدد الأشجار بالنسغ والانهار بالتيارات المائية..الخ. أمر ممكن ولكنه لايشبه في شيء، موت الإنسان هنا لينبت زهرة على الضفة الاخرى. كما لايشبه في شيء تخطي مهيار لكل العوائق التي وضعها له تيمور، لالكي ينجو بجلده، ولكن ليتخطى حواجز أخرى تتمثل في الأسوار والأبواب والعَسَسِ من أجل الوصول إلى مجلس تيمور. هكذا يجعل أدونيس من مهيار بطلا لا يقهر، لا بما يملك من إمكانات بشرية، ولكن عن طريق منطق المغالطة بقياس ما ليس ممكناً على ما هو ممكن، هكذا يستمر مهيار في التحدي ويستمر تيمور في ردود الأفعال المدمرة، بأن عمد إلى مهيار فقطع رأسه وجزأ جسده أجزاء صغيرة وألقى بها في جب للأسود.

في الفقرة الثالثة يفاجأ جمهور الناس بِبَعث مهيار، فتهتف بعض الأصوات.

شَبيهُهُ كأنه مهيارْ
يعودُ، كيفَ عادَ؟
ياسيّدَ الأسرارْ
ياساحِرَ البلادِ، كيفَ عادْ؟

ويفزع تيمور ويحس الموت يدب في عروقه مع دمه، فيستنجد بساحر البلاد. وبعد أن يفشل الساحر في مسخ مهيار جرادة أو نملة عرجاء أو حِرباء، يشتد غضب تيمور فيقرر قتله من جديد ومنعه من البعث بعد الموت:

... لن ينْهضَ بعدَ الآنْ
أَنَا هو الجَحيمُ والدَّيَّانْ

ويصنع تيمور تمثالا مجوفا من النحاس، يدخل فيه مهيار مع النفط والرصاص والزرنيخ، ويشعل فيها النار جميعا فتنصهر وتتحول إلى رماد، أما النتيجة فهي مانقرأه على لسان الراوي:

وقيلَ صارتْ تمطرُ السَّماءْ
ناراً على المدينة، اسْتُذلَّتْ
فانْسحقَتْ واحْترَقَتْ وبقيتْ رماد
يخرجُ من أنقاضِها دُخانْ

«ثم يتحرك الرماد فيخرج منه مهيار»، وعلى الرغم من أن مهيار هو الذي دفع الثمن وحده، فإن البعث يشمل بنعمته المدينة كلها:

.. ومهيارُ دمٌ وماءْ
والأرضُ مثلَ وجههِ تبدأُ
مثلَ صوته
والناسُ يولَدونْ

وبتأملنا لهذا العرض المكثف لقصيدة تيمور ومهيار، سنلاحظ أن أهم العناصر المكونة لتجربة معاناة الموت والبعث تتوفر ههنا، غير أن الشاعر قد حاول جهد الامكان، ألا يوزع القصيدة إلى اقسام بارزة يختص قسم منها بمعاناة الموت، وقسم آخر بالاحتفال بمعانقة البعث، كما هو واضح في قصيدتي «البعث والرماد» و«بعد

الجليد » لكل من أدونيس وخليل حاوي، ولكنه جعلها نفسا واحدا، ووزعها من حيث الشكل بين تقنيات المسرح كما في تدخل الجمهور بعد بعث مهيار من احدى سكرات الموت التي عانى منها:

- شبيهُهُ كأنه مهيارْ
يعود، كيفَ عادْ

وبين تقنيات السرد كما في قول الراوي في ختام القصيدة:

وقيلَ صارتْ تمطرُ السماءْ
ناراً علَى المدينَةِ..الخ

وواضح أن التركيز على هذه التقنيات، إنما أريد به صرف نظر القراء عن الشبه الكبير بين طريقة معاناة الموت والبعث، في هذه القصيدة، وبينها في القصيدتين السالفتين، مع فارق لا أهمية له وهو أن معاناة الموت والبعث في « تيمور ومهيار » إنما تتم في المقاطع النثرية، كما في قوله عن موت مهيار: « ويصنع تيمور تمثالا مجوفا من النحاس، يدخل فيه مهيار، مع النفط والرصاص والكبريت والزرنيخ، ويشعل فيها النار جميعا فتنصهر وتتحول الى رماد » وقوله عن بعثه « ويتحرك الرماد فيخرج منه مهيارإنها الحكاية نفسها، حكاية الفينيق الذي يحترق فيخرج من رماده، والعنقاء التي تموت فتحيا ثانية، وتموز الذي يعود في الربيع ليملأ الأرض خصبا، كل ما في الأمر أن الشاعر هنا لم يعدد الأساطير، بل حصر الأمر في شخصيتي تيمور ومهيار، وما تلك بالميزة الكافية لإخراج تجربة الموت والبعث، ولا تجربة التنويع عليهما مما وصفناه بالطريق المسدود.

المستوى الثاني: وهو المستوى الذي يقلص فيه الشاعر المسافة بين طرفي جدلية الحياة والموت، ليصبح الموت نفسه حياة ولو عن طريق تغيير اسمه، وسنمثل لهذا المستوى بقصيدة الأسماء لأدونيس نفسه وهذا نصها:

سأُسَمِّي للتَّحوُّلَ ربانَ أيامِيَ الجديدهْ (70)
يا بلادَ الخَليفَة والتَّابعينْ
وأسمّي اللّهيبَ. مطراً
وأسمّي وجهَك المغلقَ الدَّفينْ
كوكباً. والقصِيدهْ

هالةَ الفارسِ الغريبْ
حولَ أيامكَ الجديدهْ

ففي البيتين الأولين من القصيدة، يعلن الشاعر أن مبدأ التحول سيكون وسيلته لتغيير واقع الأمة، المرموز له ببلاد الخليفة والتابعين، للدلالة على التخلف وسيادة الفكر الغيبي، أما سائر أبيات القصيدة، فهي تفسير للطريقة التي اختارها الشاعر لتحقيق هدفه في نقل الواقع الحضاري للأمة من عصر الخليفة والتابعين، عصرِ الاستبداد والتخلف وسيادة الفكر الغيبي إلى القرن العشرين. وهي طريقة عجيبة حقا لأنها لاتغير مما أسماه بعصر الخليفة والتابعين شيئا سوى الأسماء:

وأسمّي اللّهيبْ. مطراً
وأسمّي وجهَكِ المغلقَ الدفينْ، كوكباً

هكذا بكل سهولة وبكل يسر، تنقلب الاشياء الى ما يخالف طبيعتها الأولى إن لم نقل إلى ضدها، فيصبح اللهيب مطرا، ووجه البلاد كوكبا، دون أن يتغير شيء من حقيقة اللهيب ولا من حقيقة وجه البلاد، بدليل أن فعل التسمية ولا أقول التحول، منسوب إلى ياء المتكلم التي لاتلزمنا بتصديق مايراه الشاعر صوابا، ولو خالف منطق الواقع ومنطق العقل.

إن التفاؤل الناشئ عن هذا الضرب من التحول، لايمكن أن يكون إلا تفاؤلا وهميا، لأنه ناتج عن ثقة لامتناهية بقدرة الكلمة على إحداث تغيير مادي في الواقع المعيش، مع أن مهمة الكلمة، مهما كانت قيمتها، إنما تنحصر في احداث تغيير نسبي في نظرة قارئها إلى أشياء الواقع.

إن التحول بالمفهوم الوارد في هذه القصيدة، قد أفلت تماما من إطار المنهج الأسطوري، ليمحو المسافة بين طرفي جدلية الحياة والموت، وليقيم عالما شعريا لانهاية فيه للعمليات الكيميائية، طمعاً في إقامة حوار غريب مع زمن لم يجئ بعد وذلك ما جعلنا نصف هذه العمليات بالبعث الميكانيكي، تمييزاً له عن البعث الزائف، الذي سنخصص للبحث فيه مابقي من حديثنا عن تجربة الحياة والموت.

3) البعث الزائف

حين قررنا أن تجربة معاناة الموت من أجل البعث قد انتهت إلى الطريق المسدود،

بسبب محدودية الأساطير وتشابه الطرائق المستخدمة لتوظيفها، كان الشاعر الحديث قد سبقنا، في الواقع، إلى إدراك هذه الحقيقة، ولكنه، وبدافع من الانبهار بالفكرة (المشروع)، وتحت تأثير المردودية النقدية السخية، التي تجاوزت الاعجاب والتقدير الى الاشادة التي لاتتردد في استخدام اسلوب المقارنة، الذي يضع التجربة الحديثة في الكفة الراجحة، وتاريخ الشعر العربي برمته في الكفة الاخرى. تحت هذا التأثير ظل الشاعر الحديث يراوح مكانه، محاولا إقناع قارئه بأن الموت انتصار.

أودُّ لَوْ أُغْرِقُ في دَمي إلى القَرَارْ [71]
لأحملَ العبءَ مع البَشَرْ
وأبعثَ الحياةَ إن مَوْتيَ انْتِصَارْ

ومع مرور الوقت، أدرك الشاعر أن من غير الممكن الاستمرار في ترديد هذه الاسطوانة الى الأبد، غير أنه آثر قبل أن ينفتح أمامه أفق جديد، أن يستمر في التنويع على الموضوع نفسه، وقد رأينا كيف انتهى أدونيس من ذلك إلى ما أسماه مبدأ التحول، وأسميناه نحن بالبعث الميكانيكي وسنرى الآن كيف أن شعراء آخرين قد حاولوا، وفي إطار التنويع نفسه، أن يقلبوا جدلية الموت الحياة التي تنتج البعث من معاناة الموت، ليصلوا إلى جدلية ينتج فيها الموت موتا آخر، أو بعثا زائفا.

ولعل خليل حاوي أن يكون أول شاعر عالج هذه المسألة في قصيدة مستقلة، تحمل تاريخ السنة التي كتبت فيها هي «لعازر عام 1962»[72].

وقد تضافرت على البعث الزائف للعازر، في هذه القصيدة، ثلاثة عناصر هي أهم ما سيتردد في قصائد الشعراء الآخرين في هذا الباب.

1 - مبادرة لعازر إلى الشك في قدرة المسيح على إعادته إلى الحياة، سواء على المستوى الفردي الخاص:

صلواتُ الحبِّ يَتْلوها صَديقي النّاصريْ
أتُرى تَبعثُ مَيْتاً حجَّرته شهوةُ المَوْتِ
تُرَى هلْ تَسْتَطِيعْ

أنْ تُزيحَ الصَّخرَ عنِّي
والظَّلامَ اليابسَ المَرْكومَ في القَبْرِ المَنيعْ؟

أو على المستوى الجماعي، حيث كان طموح الشاعر الأسطوري في أن يكون البعث في قصائده بعثا شموليا، يبدأ من الذات ليشمل الجماعة، على عكس ماهي الحال عليه في هذه القصيدة، حيث لاتتوفر للعازر أية رغبة في بعث الجماعة.

الجماهيرُ التي يَعْلكُهَا دولابُ نارْ
من أنا حتى أَرُدُّ اَلنارَ عنها والدُّوارْ
عَمِّقِ الحُفرةَ يا حفَّارُ عمِّقْهَا لِقاعٍ لاَقَرَارْ

2 - بالإضافة إلى عدم رغبة لعازر في البعث، على مستوى الذات وعلى مستوى الجماعة، فقد حدث البعث فعلا، ولكن بإرادة خارجية هي إرادة مريم أخت لعازر، التي «ذهبت إلى حيث كان الناصري، وقالت له لو كنت حيا لما مات أخي، فقال لها: إن أخاك سيقوم».

ومعلوم أن ليس من طبيعة البعث الحقيقي أن يتحقق بإرادة خارجية، بل من طبيعته أن يتفجر من الذات. وإلاّ جاء زائفاً كما هي الحال هنا.

3 - إصرار زوجة لعازر على أن عناية الناصري قد اخفقت في إعادة الحياة الى زوجها.

ولماذا عادَ من حُفْرته ميتاً كَئيبْ
غيرَ عرقٍ ينزفُ الكبرَيتَ مسودَّ اللّهيبْ

هذه العناصر، على محدوديتها وكونها نتاج قلب جدلية الحياة والموت، أو نتاج التنويع عليها، كما سبق أن بينا، هي أهم ما سيظل الشعراء الآخرون يرددون بالحرف أحيانا ومع شيء من التنويع أحيانا أخرى.

فهاهو السياب يعود إلى الأسطورة نفسها، ليعبر عن لاجدوى بعث لعازر.

من أيقظَ الْعازرَ من رقاده الطويلْ (73)
ليعرفَ الصَّباحَ والأصيلْ

ويحسُبَ الدقائقَ البِطاءَ والسِّراعْ
ويمدحَ الرعاعْ

فهو لايكتفي بالإشفاق عليه من العودة إلى حياة زائفة، تتمثل في معاناة الزمن، بل أضاف إلى ذلك مدحه للرعاع، أي للجماهير التي سبق له أن رفض، في قصيدة خليل حاوي، أن يساهم في بعثها وأنا لاأسمي مثل هذا العمل تناصا، بل أسميه اجترارا نظرا لمحدودية الأساطير المستخدمة فيه، يكفي دليلا على ذلك أنهم، بعد أن قتلوا تموز استخداما، بأن استخدموه وحيدا وممتزجا مع أساطير أخرى، عادوا فاستبدلوا به أدونيس، علما بأن هذا الأخير لايعدو أن يكون إلها للخصب ينزل الى العالم السفلي، شتاء، ليعود بعودته الربيع. هذا على الأقل ما يمكن أن يستنتج من هذا المقطع الذي يتحسر فيه السياب على هذه العودة الزائفة لأدونيس:

أهذا أدونيسُ، هذا الخواءُ [74]
وهذا الشجوبُ، وهذا الجَفافْ
أهذا أدونيسُ أين الضياءُ
وأين القِطافْ

إذ ما الفرق بين أن نتحسر على أدونيس، الذي عاد من عالمه السفلي بلا ربيع، وبين أن تكون هذه الحسرة على تموز نفسه. إن الضحية في كلتا الحالتين، هم القراء الذين تقدم إليهم نفس البضاعة، ثم يقال لهم في كل مرة انكم أمام بضاعة جديدة أو تقدم لهم البضاعة نفسها تحت اسم آخر.

لقد حاول عبد الوهاب البياتي، الذي دخل هذه اللعبة متأخرا، بسبب انشغاله زمنا بالغناء للكادحين، أن يقدم لنا بضاعة مختلفة لكن حدود اللعبة لم تسعفه، فمرة يقدم لنا رمزا سبقه إليه غيره.

عائشةُ عادتْ ولكنِّي وُضِعْتُ وأنا أموتْ [75]
في ذَلكَ التَّابوتْ
تبادلَ النَّهرانْ
مَجْرِيْهِما واحْتَرَقا تحتَ سماءِ الصَّيفِ في القِيعانْ

فعائشة التي رمز بها أدونيس، في «البعث والرماد» إلى التخلف والشعودة والتعلق بالغيب، يستخدمها البياتي رمزا لعشتروت زوجة تموز بدليل احتراق

الاثنين «تحت سماء الصيف في القيعان» إذ ماذا تعني القيعان سوى العالم السفلي، الذي اعتاد تموز أن ينزل إليه لتلتحق به حبيبته عشتروت. ولكن الشاعر الذي خلط بين عائشة وعشتروت، قد عكس آلية الأسطورة ومضمونها معا، حيث تلتحق عائشة بالشاعر إلى عالم الحياة ليعودا معا الى العالم السفلي عالم (القيعان).

إن المجيئ المتأخر للبياتي لم يترك له سوى فرصة عكس اللعبة، إما بالإنتقال من الحياة إلى الموت، كما رأينا في المثال السابق، أو بالانتقال من الموت إلى الموت كما في المثال التالي: (76)

أبعث حيا بعد ألف عام
في ساحة الإعدام

حيث لايوجد للبعث من دورٍ سوى أن يكون محطة بين موتين.

أما الفرصة الأخيرة التي بقيت له فتتعلق بالإقامة في المابين أي ما بين الحياة والموت:

أسطورةً أعيشُ بينَ عالَمٍ يموتْ (77)
وعالَمٍ يولدُ من جديدْ
أحسُّ بالعُصارةِ الحَيَّةِ تسرِي في عروقِ الأرْضْ
وبالظلامِ الحَيْ
ينبضُ في نَوَاةِ كلِّ شَيْ.

فإذا انتهينا من هذه التقاليب الثلاثة، رجعنا إلى الأصل الذي هو البعث الزائف، حيث يبذل البياتي قصارى جهده لكي يقدم لنا الصورة في ثوب ساخر، حتى لانصرخ على التو هذه بضاعتنا ردت إلينا:

أنا أميرُ الدَّنمَرْك هَمْليتُ اليَتيمْ (78)
أعودُ من مملكَةِ المَوتِ إلى الخَمَّارهْ
مهرِّجاً حزينْ.

فسواء أخذنا عنصر السخرية بعين الاعتبار، أم لا، فإن ما يعنيه المقطع، بالضبط، هو أن هملت قد بعث بعثا زائفا. أما الكيفية التي بعث عليها، فهي التي يمكن ان تثير السخرية أو الاشمئزاز أو أي شعور آخر.

لقد استطاع البياتي، عن طريق التّقاليب الثلاثة المشار إليها، مع الصورة الأصل، ان يكتب من القصائد ما ملا ديوانا كاملا هو «الموت في الحياة» علما بأن عبارة الموت في الحياة هذه، لاتعني شيئا عند قراءة الديوان قراءة متأنية سوى البعث الزائف.

وإذا كانت هذه التقاليب، على الأصل الواحد، كالتنويعات على اللحن الواحد قد أكدت محدودية الأساطير، وعدم فعالية طرق استخدامها الأمر الذي عجل بالدفع بتجربة الحياة والموت، كسالفتها تجربة الغربة، نحو الطريق المسدود. حيث انصرف عنها الشعراء الحقيقيون انصرافا تاما، فإن مايلاحظ، على سبيل المقارنة، هو أن تجربة الغربة قد انتهت بانتهاء الفكر والأدب الموجودين في حين أن تجربة الموت والبعث، مازالت تجد لها مرتعا خصبا في انتاج صغار الشعراء وناشئتهم، على وجه الخصوص، حيث انتقل دورها الريادي المزعوم، إلى دور المشوش على المواهب التي لم يشتد عودها بعد، حيث من السهل ملاحظة ذلك في ما تطالعنا به الصحف كل يوم[79].

ظاهرة الهجاء في الشعر العربي الحديث

لعل أول ما يلفت النظر، في معالجتنا لهذا القسم الأخير من رسالة الشاعر العربي الحديث إلى جمهوره، هو أننا لم نستخدم فيه مصطلح تجربة، وإننا قد استبدلنا بها مصطلح ظاهرة، كأننا نعلن بذلك عن موقفٍ سلبي، وبشكلٍ مسبق، من هذا القسم من رسالة الشاعر الحديث، خلافا للقسمين السالفين.

والواقع، هو أن الأمر ليس كذلك، بدليل ما انتهينا إليه من نتائج سلبية في دراستنا لكل من التجربتين، دون أن نفكر في استبدال مصطلح الظاهرة بالتجربة بالنسبة اليهما، أما مادفعنا إلى وصف هجاء الجماهير والأنظمة العربية بالظاهرة، فهو ما لاحظناه من أن كلا من تجربة الغربة وتجربة الحياة والموت، قد اتكأت على أصل أجنبي هو الأدب الوجودي بالنسبة للأولى والمنهج الاسطوري (أسطورة الحياة والموت) بالنسبة للثانية. أي أن كلا من التجربتين قد حاولت نقل تجربة قائمة الذات في ثقافة أخرى إلى الثقافة العربية، عن طريق التجريب، فاستحقت بذلك أن تسمى تجربة بقطع النظر عن نجاحها أو فشلها، أما مسألة هجاء الجماهير والأنظمة العربية، فقد كانت رد فعل ناتج عن الصدمة التي خلفتها هزيمة العرب أمام إسرائيل عام 1967. أي أنها إنما انطلقت من المعطيات التي أفرزتها هذه الصدمة، سواء على المستوى السيكولوجي أو على المستوى السياسي والثقافي، حيث وجه كثير من النقد للبورجوازية الصغيرة وقياداتها التي اعتبرت المسؤولة عمّا حدث، بمعنى أن مسألة هجاء الجماهير والأنظمة العربية، إنما طفت على الساحة الشعرية بهدف إحداث تغيير نوعي على ماكان يعرف بشعر المقاومة، أي

بتحويله من شعر يقوم على الصراع بين العرب والقوى الامبريالية بشكل عام، والصهيونية بشكل خاص، إلى شعر يقوم، نظريا على الصراع بين مطامح الجماهير في التحرر والتغيير، وبين تشبث الحكام المهزومين بمقاليد الحكم. ومعلوم أن التغيير النوعي، عادة مايكون تغييرا سطحيا ، لايصمد للزمن فإن صمد نسبيا ، كما هي الحال هنا ، استحق أن يوصف بالظاهرة. وإذا عرفنا أن شعر المقاومة الذي تشكل تجربة الحياة والموت عموده الفقري، كان قد وصل إلى الطريق المسدود ، للأسباب التي مرت معنا في المبحث الخاص بهذه التجربة، ولسبب آخر أكثر أهمية وهو انحباسه في الموضوع الواحد انحباسا قتل المواهب وأفسد الأذواق. وإذا عرفنا أن هذا التغيير النوعي، الذي حدث باسم الجماهير، ليس للجماهير فيه يد، لأن كل الشعراء الذين ساهموا فيه إنما هم من البورجوازية الصغيرة، وانهم من الناحية التطبيقية لم يستندوا على أي أساس طبقي، بل واجهوا بهجائهم الأنظمة العربية والجماهير العربية على حد سواء. إذا عرفنا ذلك، تبين لنا أن هذه الظاهرة قد ولدت شبه ميتة، يدل على ذلك أن نزار قباني وهو خالق هذه الظاهرة والمنافح عنها ، قد ظل يردد نفس المعاني الواردة في «هوامش على دفتر النكسة» في كل القصائد التي نحت هذا المنحى، حتى إن غالي شكري قد وصف كل هذه القصائد بأنها «قصيدة واحدة تفتت في طريقها إلى المطبعة فجاءت كتبا أنيقة على الطراز الحديث[80] أما من جاء بعده فلم يزد على أن نوع عليه مع مزيد من الجرأة، في حالة مظفر النواب، ومع شيء من الاحتشام اللاذع في حالة مصطفى رجب، وبما أن كل شاعر من هؤلاء الشعراء الثلاثة، ينتمي إلى جيل من الأجيال الثلاثة التي تتوزع حركة الشعر الحديث، فقد رأينا أن نقسم هذه الظاهرة على تواضعها إلى ثلاثة أقسام، هي على التوالي:

1 - البداية مع نزار
2 - الاستمرار مع مظفر النواب
3 - الارهاص بالنهاية مع مصطفى رجب.

1) البداية

وكانت البداية مع نزار قباني، فهذا الشاعر الذي دخل مخادع النساء ولم يخرج

منها مدة ربع قرن، كان لابد له بعد هذا العمر الطويل، ان يضيق بالخدود والنهود والمعاصم والاساور وقناني العطور، لاسيما بعد أن امتلأت الساحة الادبية بالدعوة لربط الادب، والشعر خاصة، بقضايا الانسان تارة وبقضايا الجماهير الكادحة تارة أخرى، وماترتب عن ذلك من استهجان لكل عمل أدبي أو شعري يصدر عن النزوات الفردية الضيقة، الأمر الذي جعل نزارا يبدأ التفكير في الخروج من المأزق الذي وجد فيه نفسه قبل هزيمة 1967، بما لايقل عن عشر سنوات وبالتحديد منذ قصيدته الشهيرة عن العدوان الثلاثي "رسالة من جندي في السويس"[81] التي كسرت صلابة المرمر في الجسد النسائي، لتتحدث عن بطولة الشعب العربي في السويس.

وكان لابد للتحول النهائي الذي دشن ظاهرة هجاء الجماهير والانظمة العربية، ان يسبق بمحطات تتطهر فيها الذات من رواسب الماضي فكانت المحطة الاولى هي "خبز وحشيش وقمر"[82] التي وصف فيها المجتمع العربي بالكسل والتواكل والخنوع وتعاطي الأفيون والاعتماد، بدل النفس، على القضاء والقدر.

هكذا تتوالى المحطات لتتوالى معها سياسة حرق المراحل، في اتجاه الخروج من عالم المرأة/الجنس الى عالم المرأة/ المجتمع، وقد استحق ذلك من الشاعر جملة من القصائد أشهرها "حبلى" و"أوعية الصديد" و"رسالة من سيدة حاقدة"[83] ثم عالم المرأة/ السياسة في قصيدته الأكثر شهرة "حب وبترول"[84] قبل ان ينتقل الى عالم السياسة الصرف، في ما أسميناه "ظاهرة هجاء الجماهير والانظمة العربية".

وإذن فإن الطريق الى هذا الهدف لم يكن قصيرا، كما هو شائع، وليس صحيحا ما قاله نزار في هذا الموضوع" ان تحولي الى السياسة كان نتيجة هزة داخلية كسرت كل ألواح الزجاج في نفسي دفعة واحدة. ومن نثارات الزجاج التي خلفها حزيران على أرض حواسي صرخت بصوت آخر» [85]، كما ليس صحيحا قول نزار أيضا:

ياوطني الحزينْ [86]
حوّلتَني بلحظة
من شاعرٍ يكتبُ شعرَ الحبِّ والحَنينْ
لشاعرٍ يكتبُ بالسّكّينْ

لأن التحول قد تطلب كما رأينا، سنوات عدة ولم يحصل في لحظة واحدة كما يؤكد المقطع الشعري، ولكن ما قيمة هذا التحول اذا لم يكن يعني شيئا سوى "الانتقال من الاباحية في الغزل الى الاباحية في الهجاء والشتم، كما يقرر غالي شكري[87] أغلب الظن أن نزار قباني نفسه قد أدرك هذه الحقيقة، يؤكد ذلك لجوؤه بين الحين والآخر، الى النثر للدفاع عن هذه الظاهرة، كما في قوله "لقد كان بإمكاني ان اتبع مبدأ التقية كما فعل الباطنية والجبناء، ولكنني اخترت ان أموت على الطريقة البودية حرقا لأنني أومن بأن الكتابة نوع من الشهادة، وأن الشاعر الحقيقي هو الذي يذبح بسيف كلماته كما فعل سقراط والحلاج"[88] أو في مثل قوله أيضا:

"انني استقطب هموم هذا الجمهور وانفعالاته، وأتحسس بها كما تشم الخيول رائحة المطر قبل سقوطه، وأنا أقف على أرض التوقع والنبوءة"[89] فهل هذه هي رسالة الشاعر الى جمهوره؟ لو أن الأمر كان كذلك، لكان بإمكاننا أن نقبل كل الشتائم والسباب الذي كاله للحكام العرب، ولكن الحقيقة التي لامفر منها، هي أن هذا الشاعر قد شمل بشتائمه وسبابه حتى الجمهور نفسه، بحيث يمكن القول، اذا نحن استبعدنا التنظيرات الكاذبة، رسالة نزار الشعرية تنقسم الى قسمين، قسم خاص بهجاء الجمهور، من الخليج إلى المحيط، وقسم خاص بهجاء الانظمة التي تحكم ذلك الجمهور، وان اخذ فكرة صحيحة عن هذه الرسالة، يتطلب الوقوف عند كل قسم والتعرف على خصائصه المميزة، لنتبين بالملموس بأن نصيب الأنظمة من هذه الرسالة ليس بأفضل من نصيب الجمهور، وان الخاسر الأكبر في هذه الجعجعة هو الرسالة الشعرية نفسها. غير أن الانصاف يقتضي منا أن نسجل ان انطلاقة هذا المشروع كما وردت في مستهل قصيدته "هوامش على دفتر النكسة"[90] كانت موفقة تماما، وان الشاعر قد أصاب بها كبد الصواب حين اعلن القطيعة مع الفكر الذي صنع الهزيمة

أنعي لكمْ يا أصدقاءَ اللغةَ القديمهْ
والكتبَ القديمهْ
أُنعي لكمْ كلامَنا المثقوبَ كالأحذيهْ القَديمَهْ
ومفردات العُهْرِ والهجاء والشتيمهْ
أنعي لكَم نهايةَ الفكرِ الَذي قادَ الى الهزيمهْ

لقد انطلق في هذا المقطع الجامع من الجزئي الى الكلي، من اللغة التي نفكر بها، إلى الكتب التي هي مصدر معرفتنا، إلى الكلام الذي نبدع به، والمعجم الذي نتوسل به إلى ذلك الابداع، ليصل إلى نهاية الفكر الذي قاد إلى الهزيمة، إنها الانطلاقة التي كان يتطلع اليها كل الشرفاء، بعد كل ما حصل صبيحة الخامس من حزيران، ماكان ينقص هذه الانطلاقة الصائبة هو البديل. غير أن الشاعر لم يختر، من بين كل البدائل الممكنة، سوى بديل سبق ان ادرجه في لائحة المحظورات، حين اقام قطيعته مع الفكر الذي قاد الى الهزيمة، ونعني به معجم "العُهر والهجاء والشتيمة". وما أظن أن ثمة افلاسا يمكن ان يصل الى مستوى افلاس الفكر حين يقيم قطيعة مع أسلوب من التفكير، ثم يعود فيتبنى ذلك الأسلوب بديلا عن الأسلوب الذي وقعت معه القطيعة. ان مثل هذا العمل لايمكن ان يعتبر إلا اهانة للجمهور، ولكن ماذا يعني الجمهور نفسه بالنسبة لهذا الشاعر، بعد ان هجاه وسلح عليه كما سنرى.

هجاء الجمهور:

ونقصد بالجمهور هنا الجماهير العربية، من المحيط إلى الخليج، كما ينص على ذلك الشاعر، في كثير من الأحيان، أو الجمهور الذي يعني فئة من الشعب، كالمثقفين أو المستفيدين من البترودولار، كما يتبين من تحليلنا للنماذج التالية التي اخترناها بعناية لنشعر القارئ بهشاشة الظاهرة وما تنطوي عليه من فقر دلالي.

1 - إذا خسرنا الحربَ لاغرابهْ[91]
لأنَّنا ندخلُها بكلِّ ما يملكهُ الشَّرقيُّ من مواهب الخطابهْ
بالعنْتريات التي لم تَسْتبحْ ذُبابَهْ

2 - نقعدُ في الجوامعْ[92]
تنابلاً كَسالَى
نشطِّرُ الأبياتَ أو نؤلِّف الأمثالاَ
ونشْحدُ النصرَ على عَدُوِّنا من عنده تعالى

3 - ياأصدقاء جربوا أن تكْسروا الأبوابَ[93]

فالناسُ يجهَلونكمْ في خارج السّرْدابْ

4 - وأقولُ إن زمانَنا العربيَّ مُختصٌ بذَبْحِ الْياسمينْ[94]
وبقتل كلِّ الأنبياء وقتل كلِّ المرسلينْ
حتى العيونُ الخُضْرُ يأكُلها العربْ

5 - لكنه واخجلةَ الأشراف من قريشْ[95]
واخجلة الاشراف من أوسٍ ومن نزارِ
يراقُ تحت أرجلِ الجواري

6 - خلاصة القضيهْ[96]
توجزُ في عبارهْ
لقد لَبِسنا قشرةَ الحضارهْ
والرّوحِ جاهليَّهْ

يثير الشاعر في النموذج الاول، مسألة ستصبح قاسما مشتركا بين شعراء هذه الظاهرة، ألا وهي مسألة الخطابة وما تلعبه من دور في الحياة العربية، حيث اعتاد الحكام العرب والإذاعات العربية أن تشهرها سيفاً مصلتاً على رقاب الجماهير العربية، بدل أن تفتح معهم حوارا ديمقراطيا ، يتيح لهم حق التعبير عن الرأي والمشاركة في القرار، وبهذا المعنى سترد كلمة خطابة وما يقوم مقامها ، في شعر مظفر النواب ومصطفى رجب، غير ان نزار قد استخدم كلمة خطابة بدل كلمة سلاح. فالعربي في رأيه، لايستخدم الخطابة في السلم فقط، من أجل تحذير الجماهير، بل يستخدم كل مواهبه فيها في الحرب ايضا ، ولأنه يستخدم هذه المواهب في الحرب بدل السلاح، فإن مصيره سيكون الهزيمة. وبالطبع فان استخدام كلمة خطابة في سياق الحرب، بدل استخدامها في سياق الديمقراطية، قد افقد المقطع الشعري كثيرا من كثافته الدلالية. يضاف الى ذلك ان استعمال كلمة شرقي مكان عربي، ترجع بنا إلى أدبيات أوائل القرن، حين كان يحلو لواحد من أمثال نجيب الريحاني أن يقول:"أنا الشرقيُّ عندي فلسفات، فمن يبيعني بها طائرات" وذلك قبل أن تحدد هوية العربي بالدقة المعروفة في أدبيات البعثيين والناصريين والقوميين العرب، أما المفارقة العجيبة فهي ان يشتق من اسم فارس وشاعر عربي

كبير اسما للدلالة على منتهى العجز والجبن والخنوع "العنتريات التي لم تستبح ذبابة" وعلى كل حال فإن العرب قد حاربوا بالسلاح، وخلفوا في ميدان المعركة مئات الشهداء، ومن العار علينا أن نعتبر ذلك كله ضربا من (العنتريات) على أن ما ينبغي تسجيله هو أن هذا المعنى "دور الخطابة في الحياة العربية" سيظل يتكرر في ظاهرة الهجاء هذه إلى حد الاملال.

في النموذج الثاني يعيدنا الشاعر إلى جو قصيدته القديمة "خبز وحشيش وقمر" حيث يبدو العربي رجلا متواكلا لاهم له سوى تناول الحشيش ومناجاة القمر، على أنه في هذا النموذج يتعاطى نوعا آخر من الأفيون يتمثل في الجلوس في الجوامع مستسلما لقوى الغيب، وبدلا من أن يجمع قواه العقلية ومواهبه لإبداع شيء جديد ونافع يكتفي بتشطير أبيات ابدعها غيره، أو بتأليف الامثال التي تحث على الصبر والقناعة والرضا، اما الأعداء فالله تعالى كفيل بهم.

ومع أن الجلوس في الجوامع لا يقتضي بالضرورة ممارسة الكسل، فقد يعني مثلا قراءة القرآن والتدبر في معانيه، وما يمكن أن يثمره ذلك من أعمال قد تكون مفيدة، يكفي دليلا على ذلك ما أورده ابن خلدون، من أنه انما استلهم علم العمران وما يقوم عليه من عصبية من قوله تعالى: "واذا أردنا ان نهلك قرية امرنا مترفيها ففسقوا فيها فحق عليها القول فدمرناها تدميرا" (الاسراء) الأمر الذي يؤكد ان جو "خبز وحشيش وقمر" قد أفسد على الشاعر تفكيره، فلم يعد يرى في أية ممارسة يقوم بها العربي سوى الكسل والتواكل والخنوع، غير ملتفت إلى أن الإبداع ينبغي الا يظل خاضعا أبدا لأجواء قصيدة كتبت قبل ثلاثين عاما، وان مثل هذا العمل هو أدخل في مضيعة الوقت من تشطير الأبيات وتأليف الأمثال.

في النموذج الثالث يصف الشاعر الجماهير العربية بأنها تعيش داخل كهف مغلق، بأفكار ملوثة وثياب ملوثة، وفي حالة عجز حتى عن التواصل مع العالم الخارجي الذي يجهل كل شيء عن هذه الجماهير، ولذلك فإن الشاعر ينصح هذه الجماهير بأن تجرب كسر أبواب ذلك السرداب، وأن تغسل أفكارها وأثوابها وتفتح نفسها على العالم.

وما من شك في أن هذا الكلام غير صحيح، لأن العالم المعاصر لايمكن أن يسمح لبلد، بأهمية الوطن العربي الاقتصادية والبشرية، بأن يغلق عليه حدوده ليعيش

منقطعا عن العالم. لأن لهذا العالم مصالح داخل تلك الحدود، وان ضمان تلك المصالح يفرض عليه أن يعرف معرفة تامة ما يجري وراء تلك الحدود، وأن يعرف بالضبط ما يدور في تلك الادمغة المتسخة، وإلا فلماذا وجدت اسرائيل؟ ولماذا يخططون الآن، بالحرب وبالسلم، من أجل الاستيلاء على مياه العرب ونفطهم أم أن الشاعر هو الذي يعيش في سرداب جاهلا كل الجهل مقدرات أمته ووطنه، ومكامن القوة فيهما من حيث يعرفها العدو ويعمل جاهدا وبكل الوسائل على تفتيتها، وما من شك في ان شعرا يستهين بالجماهير إلى الحد الذي رأيناه، في هذا المقطع، ليشكل احدى الوسائل الفعالة التي تساعد العدو على اداء مهمته.

يبقى ان نشير إلى أن فكرة انزواء العرب داخل سرداب محكم الإغلاق، هي من الأفكار التي كثر تردادها بالحرف تقريبا في هجاء نزار للجماهير العربية. ودون حاجة لإعطاء مزيد من الأمثلة، نكتفي بهذا المثال الذي لايحتاج الى شرح ولا إلى تعليق:

خمسةُ آلاف سنَهْ[97]
ونحنُ في السَردابْ
ذُقونُنا طويلَةٌ
عيونُنا مَرافئُ الذُّبابْ

يكفي أن نسجل بالنسبة لهذا المقطع، ان هذه الخمسة آلاف سنة، تشمل فترة ظهور الاسلام، وعصر الخلفاء الراشدين، وما تلاه من فتوحات امتدت من الجزيرة العربية حتى بلاط الشهداء، جنوب فرنسا. فهل يعقل ان تكون هذه الآلاف من الكلمترات، بجبالها وانهارها وبحارها وغاباتها مجرد سرداب مغلق الأبواب.

في النموذج الرابع، يصف الشاعر العرب بأنهم مختصون بذبح الياسمين. أي بذبح البراءة وهي ههنا تعني كل الأشياء التي لاتستطيع الدفاع عن نفسها، كالأطفال والنساء، وبقتل الانبياء والمرسلين وتصفية رسالاتهم السماوية، وأخيرا فإن العرب يأكلون حتى العيون الخضر التي ترمز الى الجمال في أسمى درجاته، مع أن المعروف تاريخيا هو أن اطفال العرب ونساءهم هم الذين يقتلون على ايدي اعدائهم الصهاينة، والشعب العربي من أكثر الشعوب اجلالا للانبياء والمرسلين وتقديسا لما جاءوا به من رسالات، بل لعل المسلمين العرب ان يكونوا أول أمة

خصت كل الأنبياء والرسل وماجاءوا به من رسالات بنفس القدر من الاجلال والتعظيم، خلافا لليهودية مثلا. اما عن الجمال وجمال المرأة بالذات فقد عرف العرب منذ القدم بتقديسهم له، واذا لم يكونوا قد قاموا لها التماثيل فقد أقاموا لها ما يشبه ذلك في قصائدهم، وحتى في عصور الظلام التي فرض فيها الحجاب على المرأة فان عيونها هي الجزء الوحيد من الوجه الذي لم تشمله ظلمة الحجاب.

واذا نحن اخذنا بعين الاعتبار ان نزارا إنما نسب إلى العرب كل هذا القدر من الوحشية، تحت تأثير الصدمة التي عانى منها عقب اغتيال زوجته، فمن المؤكد أن العرب لم يعقدوا مؤتمر قمة للتخطيط لقتل العيون الخضر، والثابت هو ان بلقيس قد ذهبت ضحية حادث معزول قامت به شرذمة من الجبناء لا يخلو من أمثالهم مجتمع بشري.

يبقى أن وصف نزار للعرب بمعاداة الجمال، أو معاداة الجمال لهم ، قد تكرر في شعره الى حد فقد فيه المعنى كل ما توخاه له الشاعر من كثافة ولمعان، يكفي للتدليل على ذلك هذا المقطع الذي لايحتاج الى تعليق.

حتى الكَواكبُ والمراكبُ والسُّحُبْ (98)
حتى الدَّفاترُ والكتبْ
وجميعُ أشياء الجَمال
جميعها ضدَّ العربْ

في النموذج الخامس يعيدنا الشاعر الى جو قصيدته الشهيرة "حب وبترول" التي هجا فيها أمراء النفط. الفارق الوحيد هو أن القصيدة تجري على لسان امرأة رفضت الاستسلام لاغراءات البترو دولار، بينما يجري المقطع المستشهد به على لسان الشاعر نفسه، ومع أن الأمر يتعلق بعصابة من أمراء النفط زينت لهم شهواتهم ان يريقوا عائداته تحت ارجل الجواري، بدل ان ينفقوها في تأسيس دولة عصرية ترفع رأس العرب، وتسترد حقوقهم، وتمكن لهم في هذا العصر كما مكنوا لأنفسهم في العصور القديمة، فإن نزارا قد أبى الا أن يشمل بهجائه حتى أولئك الذين ليست لهم يد في ما ال اليه أمر العرب اليوم، كالاشراف من قريش والاحرار من أوس ومن نزار إمعانا في تعميم المذلة والهوان على التاريخ العربي قديما وحديثا ، لينتهي في النموذج الاخير الى الخلاصة التالية: "لقد لبسنا قشرة الحضارة

والروح جاهلية" اي أن العرب لم يتقدموا خطوة واحدة منذ الجاهلية حتى الآن، وما احسب ان اسرائيل وكل قوى الظلام في العالم تخطط لأكثر من هذا.

هجاء الأنظمة

وإذا كان في هجائه للجماهير العربية وللعرب عامة، لم يقدم أية حجة تبرر موقفه، وترك الباب مفتوحا للقول بان ساديته هي المسؤولة عن ذلك كله، فإنه في هجاء الأنظمة العربية يشير الى العداوة المتحكمة بين الحكام العرب وبين الشعراء، يقول على لسان احدهم:

أنا أميٌّ وعندي عقدةٌ مما يقولُ الشعراءْ [99]
فاطْبُخوا لي شاعراً
واجْعَلوهُ بين أطباقِ طعامي

كما أنه يصرح في مكان آخر من هذه القصيدة بأنه قد ضرب واهين بسبب أفكاره:

ياسيِّدي السلطانْ [100]
لأنني حاولتُ ان اكشفَ عن همِّي وعن بلائي
ضُربتُ بالحذاءِ

وأيا ما كان السبب الذي دفع نزار الى كراهية الحكام، فإن بالإمكان اعطاء فكرة تقريبية عن صورة الحاكم العربي في شعره، على الشكل التالي: فهو غالبا ما يُحمَلُ الى السلطة عن طريق انقلاب عسكري يمكنه من رقاب العباد باسم الثورة:

حينَ تصيرُ خَوْذَةٌ كالرَّبِّ في السماءْ [101]
تصنعُ بالعبادِ ما تشاءْ

وهو يحكم البلاد بقبضة من حديد "فنسمة الهواء، وحبة القمح وقطرة الماء، كلها تأتي بمرسوم من يده الشريفة"[102] وعلى يده اصبحت حدودنا من ورق، وبلادنا امرأة مباحة "وهو شبيه بالنبي عيسى" أرسله الله ليشفي الأبرص والاعرج والاعمى ويحيي الميتين" وهو الكفيل "بجلد المواطنين تسعين جلدة" وبصلبهم فوق الشجر، وإرغامهم على العيش كالبقر" وهو على اميته مكلف من قبل العناية

الالهـيـة "بكتـابـة التـاريخ، وبتـحـسين النسـل، فـمـا على المواطنين الا أن يبـعـثـوا بنسائهم ليحملن منه"[103] وهو في نهاية المطاف "يسير كالهنود فوق النار" ويخرج الارانب البيضاء من جيوبه ويقلب النار الى نضار"[104].

وإذا نحن وازنا بين ما كاله نزار للجماهير العربية من سباب وشتيمة، وبين الصورة التي رسم للحكام، تبين لنا أنه كان على الجماهير اقسى منه على الحكام، بحيث بدت صورة الحاكم كما لو أنها أميل الى الصورة الكاريكاتورية التي يقصد بها امتاع القارئ اكثر من أي شيء آخر، في حين أن صورة الجمهور العربي قد جاءت بحجم رغبة أعداء الأمة في اذلالنا، وهذا ما أكده غالي شكري حين قال "على أن سكين الشاعر قد أخطأت مكان القلب من العدو الرابض فوق أرضنا إلى شغاف القلب من الانسان العربي المهزوم"[105].

على أن لهذا الناقد كلمة أخرى تصلح خاتمة لهذا العرض التحليلي الذي قمنا به لهجاء نزار للانظمة وللجماهير العربية، يقول غالي شكري عن هذا الشعر الهجائي" أن اخطر سماته الفنية هي النظم البارد، واخطر سماته الفكرية السطحية المفرطة في التفاؤل والتشاؤم، والمثالية والجزئية، واقترانه بلحظة سريعة الزوال لا يتجاوزها إلى ما هو أبعد[106].

2) الاستمرار

إن من يتأمل أهاجي نزار قباني وما لاحظناه حولها، من محدودية في المعجم والدلالة، وما أدت إليه هذه المحدودية من سطحية واجترار وإمعان في كيل الشتائم دون مبرر، سيخرج لا محالة بانطباع يميل إلى ان هذه الظاهرة لامستقبل لها، خصوصا وأن بعض الشعراء الذين انخرطوا فيها، مباشرة بعد حرب حزيران، لم يلبثوا ان نفضوا أيديهم منها، غير أن المصادقة قد قيضت لها شاعرا يمتح أحقاده من الصراع الدامي بين الشيوعية والقومية العربية، في القطر العراقي، هو مظفر النواب الذي عرف، قبل النكسة، بأنه الشاعر الأكثر شعبية للحزب الشيوعي العراقي فلما التقت النكسة مع نكبة الحزب وجدت ظاهرة الهجاء في هذا الشاعر من يمنحها نفس الاستمرار زمنا غير يسير.

وبالطبع فإن الاستمرار هنا لايعني التطوير ولا التجديد، بل على العكس، يعني ارتفاعا في نبرة السباب والشتيمة، وتوسعا في معجم الالفاظ البذيئة كما سيتبين من تحليلنا للنماذج التالية من شعره:

1) رافعاً فردةَ سبَّاطيَ كالْهاتفِ (107)
كي اشتُمَهُمْ:
ياخَوَات الْ؟!!
قُطعَ الخطّ ولم أكملْ مراسيمَ احْترامي
ربما بالفرْدَةِ الأخرى أرادوا الإِحتراما

2) يُحزنكَ المُتَبقِّي من عُمُرِ اللَّيْل بكاسات الثّملينْ(108)
هلْ كانوا عُشَّاقاً، هل كانوا لُوطيِّين بمَحضِ إرادتِهِمْ
كَلقا ءاتِ القمَّهْ

3) امسَحيهمْ فهمْ حاكمونَ بَغايا بأفواهِهِمْ(109)
والشريفُ الشريفُ شهامتهُ سالِبَهْ
اركَليهمْ فأمثالُهُمْ يُركلونَ
وأقْدارُنا القُوة الضَّاربهْ

4) ونَخْبَك نخبك سيِّدتي (110)
فالبعضُ يبيعُ اليابسَ والأخضرْ
ويدافعُ عن كلّ قضايا الأرضِ
ويهربُ من وجه قضيته
سأبولُ عليه وأسَكرْ
ثم تَبولينَ عليهِ ونَسْكرْ

5) لم يناصرك هذا اليسارُ الغبيُّ(111)
كأنَّ اليَمِينَ أشدُّ ذكاءً

فأشْعَلَ أجهزَةَ الرّوث بينا اليسارُ
يُقَلّبُ في حيْرةٍ معجمَهْ
إي تْفُو بِيَسارٍ كهذا أيُنْكِرُ حتى دَمَهْ

6) القدسُ عروسُ عروبَتكُم (112)
فلماذا أدخلْتُمْ كلَّ زنَاةِ اللّيل إلى حُجْرتها
ووقَفْتُمْ تَسْتَرقونَ السمعَ وراء الأبواب لصرخاتِ بكارَتها
وسحبْتُمْ كلَّ خناجركُمْ وتنافَحْتُمْ شرَفَا
وصرخْتُمْ فيها أن تَسْكُتَ صوناً للعِرْضِ
فما أشْرَفَكُمْ أولادَ القحبةِ
هل تسكتُ مُغتَصبَهْ

إن أول ما يلفت النظر في النموذج الأول، هو ان السباط الذي يستخدم، للإهانة بالضرب، يستخدمه الشاعر للإهانة بالشتم كما يستخدم جهاز الهاتف، والأمر الثاني هو أن الاشخاص الذين وقع عليهم الشتم لم يتم تحديدهم، من قبل الشاعر، مع ان تحديدهم امر هام بالنسبة لنا كقراء، لأن تعاطفنا أو عدم تعاطفنا، مع الشاعر، لايتم إلا عن طريق هذه المعرفة، أي عن طريق معرفة ما إذا كانوا يستحقون هذا العيار من الشتم، لأن المسكوت عنه في قوله:"ياخوات ال!!!" إذا أخذنا اللهجة العراقية بعين الاعتبار، صفة بذيئة لاتوجه عادة للخصوم السياسيين، أما الخصوم الشخصيون فلا يهمنا من أمرهم شيء، لأن ما يكتب عنهم من شعر لايوجه عادة للجماهير الواسعة. أما أطرف ما في المقطع، ممّا يخالف أسلوب نزار في الهجاء، فهو اصرار مظفر على إطالة فترة شتمه لخصومه إلى الحد الاقصى، فقد استخدم فردة سباطه الاولى جهازا هاتفيا وهجاهم حتى انقطع الخط، دون أن يشفي غليله فاستبدل بها جهاز فردة سباطه الأخرى، ليكمل مراسيم احترامه بشفاء الغليل، وهو سلوك لايمكن أن يصدر الا عن سادية من نوع استثنائي.

في النموذج الثاني يؤكد لنا الشاعر، فعلا أنه لا يحتاج الى مبرر لممارسة الشتم، لأن الاشخاص الذين شتموا، في هذا المقطع، غير معروفين حتى من قبل الشاعر نفسه، كل ما في الأمر أن كؤوسا بها بقايا من خمر قد لفتت نظره، وعلى

حد قوله فقد احزنه منظرها "يحزنك المتبقي.. بكاسات الثملين" فكان لابد لهؤلاء الثملين الذين تركوا بقايا في كؤوسهم ان يلاقوا جزاءهم، علما بأن المتعارف عليه في آداب الشراب هو ان يشرب المرء ماطاب له ثم يترك في قرارة الكأس شيئا على حد قول الأخطل الصغير:

يشرب الكأس ذو الحجا ويبقى لغد في قرارة الكأس شيأ

فماذا كان عقاب هؤلاء الأبرياء؟ كان عقابهم ان تساءل الشاعر بشأنهم: هل كانوا عشاقا أم كانوا لوطيين، ولكي ندرك فداحة هذا التساؤل، ينبغي ان نأخذ بعين الاعتبار أن «أمْ» هنا إنما تعني الاضراب شأنها في ذلك كشأن «بل» أي أن الشاعر أراد أن يقول: هل كانوا عشاقا؟ لابل كانوا لوطيين بمحض إرادتهم، أي أنهم لم يكرهوا على ذلك بل مارسوه مع سبق الاصرار. والطريق هو أن الشاعر عندما وصل إلى هذه النتيجة، أدرك ان التهمة إنما وجهت لأناس مجهولين، فكان لابد ان يضيف اليهم بعض أعدائه الألداء، فأضاف إلى الجملة قوله كلقاءات القمة لتصبح الجملة برمتها على هذا النحو: "هل كانوا عشاقا؟ بل كانوا لوطيين بمحض ارادتهم كلقاءات القمة" ولاتسأل عن وجه الشبه بين أناس شربوا الخمر وتركوا في كؤوسهم بقايا، وبين مؤتمرات القمة العربية، لأن وجه الشبه إنما هو الحقد الكامن في الأعماق، لا نقول هذا الكلام دفاعا عن مؤتمرات القمة، ولكن دفاعا عن الرسالة الشعرية التي ينبغي ان تتوفر على الحد الأدنى من التماسك المنطقي احتراما لعقل المتلقي ورهافة إحساسه.

وفي النموذج الثالث يجعل الشاعر موضوع حديثه الحكام العرب، ولان الأمر يتعلق بهذه الجماعة من الأوباش، فقد أصدر أمره منذ بداية المقطع الى صديقته لكي تمسح بهم الارض، وتمسحهم من عليها، لا لأنهم حكام ظلمة، ولكن لأنهم بغايا بأفواههم، أي انهم يضعون أفواههم مكان الفروج في العمليات الجنسية، ولان أشرافهم لارجولة لهم. بعد ذلك يصدر الشاعر أمرا آخر الى صديقته، بان تركل هؤلاء الحكام، لأن امثالهم يستحقون الركل، اما أمثال الشاعر وصديقته فهم القوة الضاربة. والسؤال الذي يتبادر إلى الذهن، ليتلوه سؤال آخر، هو لماذا يكلف الشاعر زميلته بالقيام بهذه الأعمال البذيئة؟ أما السؤال الآخر فيتعلق بوصف الشاعر نفسه بالقوة الضاربة، إذ ما دام الأمر كذلك فلم لايقوم بانقلاب أبيض

يصون كرامة هؤلاء الحكام، وينصف مواطنيهم مما أحاق بهم من ظلم وجور، من جراء استهتار هؤلاء الحكام وتقاعسهم عن حماية الوطن وتحرير ما ضاع من أراضيه.

يبقى أن التقنية التي استخدم الشاعر في المفاضلة بين نفسه وبين خصومه حيث قال "فأقدارهم يركلون وأقدارنا القوة الضاربة" تذكرنا بالتقنية التي استخدمها عمرو بن كلثوم في نونيته الشهيرة، حيث كان يفاضل بين قبيلته وبين أعدائها بمثل قوله:

ونشرب إن شربنا الماء صفوا ويشرب غيرنا كدرا وطيناً

مما يؤكد أن الروح الجاهلية، التي تحدث عنها نزار قباني، مازالت تشمل بمعظمها شعراء الهجاء في العصر الحديث.

في النموذج الرابع يحدثنا الشاعر عن جماعة من الناس، انتفعت من خيرات الوطن، وانهمكت بالسفسطة دفاعا عن كل قضايا الكون، غير ملتفتة الى قضيتها الاساسية، انه يعني صنفا من الخونة العرب، والخونة يستحقون كل أنواع العقاب بما في ذلك الموت الذي يصون كرامة الانسان، ولكن الشاعر لم يختر من كل ألوان العقاب سوى هذه الممارسة المنحطة:

سأبول عليه وأسكر
ثم أبول عليه وأسكر
ثم تبولين عليه ونسكر

في النموذج الخامس يتخلى اليسار على الشاعر، وهو كما نعلم يساري كبير، نعم تخلى عنه اليسار "وأشعل عليه اليمين أجهزة الروث" تأملوا هذه العبارة النظيفة، فماذا كان رد الشاعر اليساري حتى العظم لقد نفخ أوداجه وصرخ بكل ما يملك من قوة.

إي تفُوا بيسار كهذا

ولا أحسب ان في البلاغتين القديمة والحديثة قانونا يمكن أن يحدد، بالدقة اللازمة، أي العبارتين أفصح هل "اجهزة الروث" آم "إي تفو" غير ان أملنا كبير، في ان يكون الشاعر قد أبدع ما هو أفصح منهما معا، بعد ان تخلى اليسار على

نفسه في الاتحاد السوفياتي وأوربا الشرقية.

في النموذج الاخير يهمني ان أقف بالايجاز اللازم عند ثلاث نقط:

1 - تتعلق أولاها بإلحاح هذا الشاعر على أن يتصور كل مواجهة، بين طرفين، عملية جنسية.

وإن الذي يميز الطرف الذكر من الانثى هو نتيجة المواجهة. فالفائز دائما هو الذكر والعكس صحيح. هكذا تصور هذا الشاعر سقوط القدس في يد الصهاينة، مع ان الواقع ليس كذلك، لانهم إنما احتلوا القدس لاعتقادهم انها عاصمة ملكهم، فهي تضم حائط المبكى وهيكل سليمان وكثيرا من المآثر اليهودية دينية وتاريخية، وهي في نظرهم عاصمة اسرائيل الكبرى التي لاتعوضها عاصمة اخرى، واذن فهم لم يحتلوها بحال من الأحوال، من أجل اطفاء شهوة جنسية إذلالا للعرب أما الصورة التي قدمها لنا الشاعر فهي من غير شك نتاج خيال مريض.

2 - ما يؤكد أن الشاعر يصدر في ما يرسم من صور عن خيال مريض، هو تعمد إثارة جمهوره عن طريق استخدام ألفاظ وعبارات موغلة في الفحش، فما من حركة تحدث في عالمه وتتحول الى عملية جنسية، الا وتعلن عن نفسها بأفحش ما في اللغة العربية من نابي القول، فما "زناة الليل" و"صرخات البكارة" و"أولاد القحبة" الا غيض من فيض من معجمه النضالي. وبالطبع فإن الجرأة في استخدام هذا المعجم لايمكن أن تحقق للقصيدة شعريتها، وإلا لأصبح الناس جميعا شعراء أو أصبح أفحشنا قولا أشعرنا قصيدا.

3 - ان استغراق الصورة الجنسية لخيال الشاعر، قد حرمت هذا الخيال من إعمال كل قدراته، يكفي دليلا على ذلك انه استطاع، وضمن هذه الصورة الجنسية العريضة التي تقطر فحشا، ان يصف القدس وصفا بسيطا في العبارة عميقا في الدلالة كهذا الوصف "القدس عروس عروبتكم".

وخلاصة القول هو أن ما وصفناه بالاستمرار لم يستطع أن يخرج هذه الظاهرة من محدودية المعجم والدلالة وما نتج عنها من سطحية واجترار. ما يمكن أن نسجله، كاضافة، هو احتفال مظفر النواب بالصور الجنسية احتفالا يتجاوز حدود المنطق والحشمة وخروجه بالسطحية إلى حد التفاهة والاسفاف كما لاحظنا في مثل قوله:

سأبول عليك وأسكر
ستبولين عليه ونسكر

نهاية الظاهرة

لم أقرأ للدكتور مصطفى رجب شيئا خلال السبعينيات، وأظن أن أول قصيدة قرأتها له ترجع الى أواسط الثمانينيات، لذلك اعتبرته من شعراء الجيل الثالث الذي جاء بعد امل دنقل ومحمود درويش.

ما يهمنا من هذا الشاعر هو أنه عمل كل ما في وسعه من أجل ان يسير بهذه الظاهرة في طريق مخالف للطريق الذي سار فيه كل من نزار ومظفر باستخدام التقنيات التي اشتهر بها على الأخص الشاعر أمل دنقل، كاستخدام اللغة القريبة من لغة الحديث اليومي مع عناية فائقة بالايقاع، وتفنن كبير في التقفية، مع اهتمام بالغ بتوظيف التراث ويكشف عن معرفة كبيرة باللغة، وعن اطلاع واسع على كنوز الشعر العربي. غير أن الملاحظ هو أن كل هذه التقنيات، المتصلة بالايقاع والتركيب، لم تستطع أن تنقذ الظاهرة من محدودية المعجم والدلالة، وما يترتب عنها من سطحية اجبرت الشاعر، مكرها، على التوقيع على حوافز نزار ومظفر، حيث بدأ بحشد المعاني (الشيمات) التي وردت لدى الشاعرين في القصيدة الواحدة ثم أخذ يتوسع في المعنى الواحد ضمن قصيدة بكاملها[113] الامر الذي تجاوز التكرار الى الاجترار، ودفع الظاهرة كلها نحو الباب المسدود كما يتبين من هذه النماذج التي سنعيد فيها أهم المعاني، التي ترددت عند مصطفى رجب، الى أصولها لدى نزار ومظفر. فبعد اطلاعنا على القصائد التي عالج فيها هذه الظاهرة، تبين لنا ان اهم القواسم المشتركة بين الشعراء الثلاثة يمكن حصرها فيما يلي:

الخطابة: لقد ظلت كلمة خطابة الشتيمة رقم واحد التي يتبادلها العرب بعضهم مع بعض منذ هزيمة 1967، ولعل اول من استخدمها بهذا المعنى كان نزار قباني في قصيدته هوامش على دفتر النكسة، حيث تقترن عنده الخطابة بالحرب من ناحية، بمعنى أننا بدل أن نحارب اعداءنا نكتفي بممارسة الخطابة عليهم، وبالعنتريات من ناحية اخرى كما هو واضح من هذا المثال:

إذا خَسرنا الحربَ لاغرابة
لأننا ندَخلُها بكلّ ما يَملِكهُ الشَّرقي من مواهبِ الخطابهْ
بالعنْتَريات التي
لم تَسْتَبِحْ ذُبابهْ

ومن المعلوم ان هذا المقطع، من المقاطع التي اشتهرت وسارت على ألسنة الناس، ولم يبق من المهتمين بالشعر من لم يطلع عليه، ومع ذلك، فقد ردد مصطفى رجب هذا المعنى ثلاث مرات في قصيدتين: ففي قصيدة "ابجدية أخرى"[114] تردد مرتين على هذه الصورة:

الفاءُ فرقعةُ الخطبْ

وهو يعني بحرف الفاء الحرف الأول من كلمة فلسطين أي أن الحرف الأول من كلمة فلسطين، لا يعني عند العرب سوى فرقعة الخطب. كما تردد هذا المعنى مرتين في قصيدة اخرى اسمها "بين جرير والفرزدق [115]" ولاشك في أن العنوان نفسه يوحي بأن موضوع القصيدة هو الهجاء، وقد ورد معنى الخطابة في المرة الاولى على هذا الشكل:

فمنَ المُحيط الهادرِ
إلى الخليجِ الثَّائرِ
تتقاطعُ المَوْجات بالخُطبِ الصّهيلْ

ومع أن الشاعر لم يشر، لا إلى الحرب ولا إلى العنتريات، فإن المعنى في المقطع يتضمن أن العرب بدل أن يحاربوا، يملأون الأمواج الاذاعية بخطبهم الرنانة، التي تجردت حتى من الحروف التي تمنح الصوت قوته، فأصبحت كالصهيل. ولقد ورد المعنى نفسه في القصيدة نفسها على الشكل التالي - والخطاب موجه الى جرير والمقصود بالعم أحد طغاة تاريخنا المعاصر:

هذا ابنُ عمكَ في دمشقَ يسوقُنا
في كلّ يومٍ مرّتَينْ
للْمكروفونات نخطبُ خلفَها
حتَّى اختفاءِ الصوْتِ عن أرضِ الجليلْ

وواضح أن المفارقة هنا تقوم على المقارنة بين الخليفة الاموي، الذي يستطيع أن يجمع كل الشعراء فيسوقهم عبيدا لابن عمه جرير، وبين الطاغية المعاصر، الذي لايستطيع إلا أن يسوق مواطنيه ليخطبوا خلف المكروفونات، اما تحرير الأرض فأمر بعيد عنه، أي ان الحرب دائما حاضرة كلما حضرت الخطابة، أي أن المعنى يُنقل بالبصمات نفسها التي تركها عليه نزار.

الجنس: ومن المعاني التي تداولها الشعراء الثلاثة، وصف المواطن العربي والحكم العربي بالقصور الجنسي، وكما اقترنت الخطابة بالحرب فقد اقترن القصور الجنسي بالهزيمة غالبا، وبالقمع أحيانا، وبالطبع فإن أول من تناول الموضوع هو نزار قباني/ ففي قصيدته "مذكرات سيَّافٍ عربي" يقول على لسان السياف مخاطبا الجماهير العربية من الرجال القاصرين جنسيا:

فابعَثُوا زوْجاتكمْ يَحْمِلْنَ منِّي
وابعَثوا أزواجَكُمْ
كي يَشْكروني

وواضح أن القمع هنا هو الذي سلب المواطن العربي فحولته، وهو الذي منح السياف العربي فحولة استثنائية، يملك بها ان يقيم التوازن البيولوجي في المجتمع العربي، وبالطبع فإن المفارقة المضحكة إنما تقوم هنا على ان السياف المتخصص في ضرب الرقاب العربية، هو نفسه المسؤول عن صيانة السلالة العربية من الانقراض.

أما مظفر النواب، الذي يخاطب رفيقته بهذين البيتين:

امسَحيهِمْ فهمْ حاكمون بَغايا بأفواهِهِمْ
والشريفُ الشريفُ شهامتهُ سالبَهْ

فقد قرن العهر والقصور بالهزيمة، أي أن هزيمة هؤلاء الحكام هي التي سلبتهم فحولتهم، وخساستهم هي التي جعلتهم يستبدلون بمواطن اللذة مواطن أخرى، والطريف هو أن يختار مظفر أن يكون عقاب هؤلاء الحكام القاصرين جنسيا، على يد امرأة.

في قصيدة "اقوال إضافية للهدهد" يخصص مصطفى رجب قسما كبيرا، من القصيدة، للحديث عن قصور المحارب العربي جنسيا، وعن قصور المواطن العربي

بشكل عام، وسنكتفي نحن بسوق مثالين يوضحان ذلك، يقول المثال الاول:

بريقُ أسْياف الكماة خَانَهُ الصَّدأ [116]

والسُّوس فيَ مكامنَ الرّجولَةِ ابتدأ

فواضح هنا أن المحارب العربي لم يفقد الارض والشرف فحسب، بل فقد معهما الرجولة ايضا ، وهو محتاج، في أغلب الظن، الى سياف عربي يحمي سلالته من الانقراض، على طريقة نزار قباني، أما المثال الثاني، فيتعلق بعُنَّةِ الانسان العربي من المحيط للخليج:

من المحيط للخليجِ موجُهُمْ هَدَأ[117]

قدْ تَركوا بلَقيسَ وحدها تمارسُ السجودَ إنْ تَشأ

وإن تشأ فكلُّهُمْ في سبأ

فإذا كان المثال الأول يتقفى آثار نزار، بفقدان الرجولة، وبالحاجة إلى سياف، فإن المثال الثاني انما يتقفّى آثار مظفر، بفقدان الرجولة والتحول من الفاعلية إلى المفعولية، فحين تمنح بلقيس نفسها ، يمنحون انفسهم جميعا "فإن تشأ فكلهم يشاء في سبأ" وهي نتيجة لاتحتاج الى التحليل النفسي الاسرائيلي أو الأمريكي، لمعرفة مستوى التفسخ والإنحطاط الذي وصلنا اليه، على يد فن كان يسمى ذات يوم ديوان العرب.

الخمر: ولا ندري كيف ان نزارا لم يوظف الخمر، لا في هجائه للانظمة، وهي من أكبر مستهلكي هذه البضاعة، ولا في هجائه للجمهور، غير ان مظفرا قد وجد فيها وسيلة للترويح على النفس، بشتم المتخاذلين والخونة كما في قوله:

ونخْبَك ونخْبَك سيّدتي

فالبعضَُ يبيعُ اليَابسَ والأخضرْ

ويدافع عن كلٍّ قضايا الدّنيا

ويهربُ من وجه قضيته

سأبولُ عليه وأسَكرْ

ستبولين علَيه ونسكرْ

فالهارب من وجه قضيته يستحق كل هذا السباب المرصع بالاخطاء العروضية الفاحشة.

أما مصطفى رجب، فقد وجد في الخمر وسيلة للتنديد بليالي السمر الفاحش التي يقوم بها الحكام العرب، ومن ثم فقد اقترنت الخمر عنده بالطرب والغناء، وما يتبعهما من مجون وخلاعة، تؤكد أنهم غير مؤهلين لاسترداد الارض ولاسترداد الشرف، ففي قصيدة "أبجدية اخرى" (118) وحدها، يتعرض الشاعر للخمر وأجوائها الماجنة ثلاث مرات، فحين توقف عند حرف اللام من كلمة فلسطين يقول:

واللاَّم لامُ الأمرِ للسَّاقي الأغَرّْ

فحرف اللام من هذه الكلمة المقدسة لا يصلح عند هؤلاء القوم إلا لأمر الغلمان بإدارة الكؤوس، أما حرف الياء من الكلمة نفسها، فيصلح لأشياء مما يتصل بالخمر وجوها الماجن.

والياءُ حرفُ ندَا
لمن احْتسَى وشدا
فاليومَ ياقوْماهُ خمْرْ
وغداً إذا ما جاءَ خمرْ

وواضح أن توجيه النداء لمن احتسى وشدا لايكون من أجل المزيد من الاحتساء والشدو فقط، بل من أجل اشياء تناسب المقام ولا تسعف المقال، فوقع الافصاح عنها بالسكوت. ومما لا شك فيه، أن الاتكاء على قولة امرئ القيس، انما أريد بها المقارنة بين هؤلاء القوم الذين استكانوا لمبدأ اللذة حاضرا ومستقبلا "فاليوم خمر وغدا اذا ما جاء خمر" وبين امرئ القيس، الذي سكر ليلته ثم حمل السلاح للثأر لأبيه.

ولا يرتاح الشاعر على غرار سلفه مظفر حتى يقرن بهذه الليالي الملاح بالهجاء المقدع وقد خصص لذلك حرف الطاء من كلمة فلسطين نفسها.

والطاء طبلٌ في طرابلسٍ وزمرٌ في عُمان
وفي الجزيرةِ كل ألوان الطَّربْ

فالحكام العرب يتداولون الطبْل والمزمار يغرفون من كل ألوان الطرب المباح والمحضور، وبالطبع فإن أيا منهم، إذا جد الجد، لايُقيلُ بعوضة لسعته، كما قال رجب نفسه في قصيدة "بين جريرٍ والفرزدق" حيث قال مخاطبا جريراً: (119)

هذا ابن عمّك لايقيلُ بعوضةً لذَغَتْهُ
فلْتدعُ ابنَ عمِّك ياجريرُ ليَسْتَقيلْ

ولكن الذي لاشك فيـه، هو أن ابن عم جرير، في دمشق وفي الكويت، على استعداد لدعوة الروم والفرس والتتار لحماية عرشه، اذا اقتضى الحال، قبل أن يفكر مرة واحدة في الاستقالة.

فما عليه إذن الا أن يتمسك بعرشه غير مبال بما تثمره ظاهرة هجاء الأنظمة من شعر، تحول في نهاية المطاف إلى شتائم منطفئة، تبعث على الرثاء، كما في هذا النموذج من شعر مصطفى رجب.

أخزى الذي سَمَكَ السَّماء رجالَكُم(*)
وشيوخكُمْ وشبابكُمْ
وأدانكُمْ وأذلَّكُمْ
بالتْ ثعالبُ قينُقاعَ على جحورِ نسائِكمْ

وبالطبع فإن مثل هذا الشعر، لا يمكن أن يناقش لا على مستوى الرسالة الشعرية، التي كان من جملة مهامها في أدبيات الحداثة تفسير الكون وتغيير العالم، ولا حتى على مستوى التّناصِّ الذي تشوه وتفسخ وتحول إلى ضرب غريب من التشطير، من حيث أراده كبار الشعراء، من أمثال أمل دنقل، استحياءً للاعمال الابداعية والوقائع التاريخية المحضورة في وجدان الأمة،

من أجل انتاج أعمال شعرية ذات كثافة دلالية وعمق درامي، يستمد حركته من صراع الخير والشر، في الذات، وصراع التطور والارتداد، في الحضارة.

يبقى أن تحويل بعض الأغراض الشعرية القديمة، كالغزل بشقيه (بالمذكر وبالمؤنث)، والخمريات إلى هجاء، كما رأينا في الفقرتين المخصصتين لـ "الجنس" و "الخمر"، لايمكن أن ينتج رسالة شعرية يمكن أن تقول شيئا، لهذه الآلاف من الجماهير المتعلمة التي تقذف بها الجامعات العربية، من أقصى الوطن العربي إلى أقصاه. كل ما يمكن أن تنتجه، هو بعض التمارين التحويلية الشبيهة بالفروض، التي تعطى لطلبة الصفوف الابتدائية.

(*) من قصيدة « ين جرير والفرزدق » م.س.ذ.

والخلاصة التي أحب أن أخرج بها من هذا الفصل هي: لقد جرب الشاعر الحديث ان يتكيء ، في رسالته الشعرية، على تجارب الآخر (تجربة الغربة- تجربة الحياة والموت) فوصل الى الطريق المسدود وجرب أن يعتمد على نفسه فوصل إلى الطريق نفسه.

فأين يكمن الخلل؟ ذلك ما أرجو أن يجيب عنه من سيبحث في الموضوع نفسه، انطلاقا من هذه الاطروحة، أو بهدف هدمها لافرق عندي.

هوامش الفصل الثالث

1 - بصرف النظر عما هو معروف، من فارق، بين لغة ربيعة ومضر، فان أكثر الشعراء القدامى كانوا يختارون الاسلوب السهل أو المتين، بحسب طبيعة الغرض، يبدو ذلك واضحا لدى كل من بشار وابي نواس حين يمدحان وحين يتغزلان.

2 - مجلة شعر عدد 11 ص 84 م.س.ذ.

3 - صلاح عبد الصبور - تجربتي الشعرية - مجلة الآداب عدد مارس 1967 ص 45.

4 - تجربتي الشعرية- عبد الوهاب البياتي مجلة الآداب عدد مارس 1967 ص 5.

5 - المصدر والصفحة.

6 - صلاح عبد الصبور- المصدر نفسه ص 8.

7 - محمد مفتاح الفيتوري المصدر نفسه ص 9.

8 - صلاح عبد الصبور المصدر نفسه ص 8.

9 - عبد الوهاب البياتي المصدر نفسه ص 5.

10 - المصدر والصفحة.

11 - ادونيس- المصدر ص 190.

12 - ادونيس- المصدر ص 190.

13 - محيي الدين محمد مجلة "الشعر" القاهرية عدد 4- 1965 ص 15.

14 - خليل حاوي من مقدمة قصيدة «البحار والدرويش» ديوان "نهر الرماد" دار الطليعة بيروت 1965 ص9.

15 -أحمد المعداوي - رسالة مرقونة بخزانة كلية الآداب نوقشت عام 1971 بإشراف د. امجد الطرابلسي.

16 -"عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث" لاحسان عباس دار الآداب 1955 ط 1ص 50.

17 - الشعر العربي المعاصر -عز الدين اسماعيل دار الكاتب العربي القاهرة 1967- ط1 ص 356.

18 - روزينتال "شعراء المدرسة الحديثة" ترجمة جميل الحسيني- المكتبة الاهلية بيروت 1965 ط 1 ص166.
19 - "مدينة بلا قلب "عبد المعطي حجازي دار الكتاب العربي - القاهرة 1968 ط 2 ص 109.
20 - "قلبي وغازلة الثوب الازرق" محمد ابراهيم ابوسنه- المكتبة العصرية القاهرة ط 1 ص 15.
21 - "المعبد الغريق" بدر شاكر السياب -دارالعلم للملايين- بيروت ط 1 ص 26.
22 - "مدينة بلا قلب" م. س ذكره ص 209.
23 - "مدينة بلا قلب" م. س ذكره ص 209.
24 - "لم يبق إلاَّ الاعتراف" احمد عبد المعطي حجازي دار الآداب ط 1 ص 133.
25 -"قصائد مختارة" للسياب جمع وتقديم ادونيس دار الآداب 1967 ط 1ص 71.
26 - ديوان ناجي نشر وزارة الثقافة والارشاد القومي 1965 ط 1 ص 95.
27 - "نهر الرماد" م.س.ذ ص 60.
28 - "المعبد الغريق" دار العلم للملايين 1963 ط 1 ص 73.
29 - نفسه ص 74.
30 - نفسه ص 72.
31 - "احلام الفارس القديم"- دار الآداب 1964 ط 1 ص 55.
32 - نفسه ص 65.
33 - "لم يبق الا الاعتراف" دار الآداب ط 1 ص 65.
34 - المرجع والصفحة.
35 - "قصائد مختارة" م.س.ذ. ص 86.
36 - "أحلام الفارس القديم" م.س.ذ.ص 50.
37 - نفسه ص 118.
38 - "المسرح والمرايا" لادونيس دار الآداب 1965 ط 1 ص 177.
39 -"احلام الفارس القديم" م.س.ذ. ص 14.
40 - "سفر الفقر والثورة" دار الآداب 1965 ط 1ص 44.
41 - نفسه ص 18.
42 - "ديوان عبد الباسط الصوفي" طبع وزارة الثقافة والارشاد القومي دمشق 1966 ط 1 ص 151.
43 - "سفر الفقر والثورة" م.س.ذ. ص 44.
44 - "احلام الفارس القديم" م.س.ذ. ص 14.
45 - نفسه ص 50.
46 - "كتاب التحولات والهجرة" دار الآداب 1965 ط 1 ص 205.
47 - "أغاني مهيار الدمشقي" دار العلم للملايين 1962 ط 1 ص 37.
48 - "كتاب التحولات والهجرة" م.س. ذ. ص 165.

49 - "قصائد مختارة" يوسف الخال دار مجلة شعر سنة الطبع غير مذكورة ط 1 ص 60.
50 - صلاح عبد الصبور- "تجربتي الشعرية" مجلة الآداب مارس 1966 ص 8.
51 - قصائد مختارة م. س. ذ. ص 107.
52 - أحلام الفارس القديم. س. ذ. ص 125.
53 - "مسؤولية المعاناة في الشعر- مطاع صفدي، مجلة الآداب مارس 1966 ص 179.
54 - نفسه ص 177.
55 - نفسه ص 178.
56 - عبد الوهاب البياتي- "تجربتي الشعرية" دار نزار قباني 1968 ص 81.
57 - غالي شكري: أبعاد البطولة في شعر المقاومة" مجلة الآداب يوليو 1969 ص 69.
58 - نفسه ص 62.
59 - تجربتي الشعرية للبياتي م. س. ذ. ص 71.
60 - سنعتمد في عرض الأساس النظري لأسطورة "الموت والبعث" على الكتب التالية: أسعد رزوق- الاسطورة في الشعر المعاصر دار النهار بيروت 1959 ريتا عوض - أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث بيروت 1988.
عز الدين اسماعيل - الشعر العربي المعاصر- دار الناشر العربي القاهرة 1968.
نوثروب فراي -نظرية الاساطير في النقد الادبي- ترجمة حنا عبود دار المعارف بحمص ط 1- 1978.
61 - نوثروب فراي م. س. ص 17.
62 - للمقطع تحليل مطول يخالف في معظمه وجهة نظرنا - أنظر حركة الحداثة لكمال خير بك م.س.ذ.ص178.
63 - قصائد مختارة للسياب - دارالآداب 1958 ط 1 ص 50.
64 - نفسه ص 21.
65 - "نهر الرماد" خليل حاوي دار الآداب 1958 ص 64.
66 - أوراق في الريح - أدونيس نشر مجلة شعر 1962 ط 1 ص 72.
67 - أدونيس - تجربتي الشعرية الآداب مارس 1966 ص 196.
68 - المسرح والمرايا - دار الآداب 1965 ط 1 ص 124.
69 - نفسه ص 172.
70 - نفسه ص 312.
71 - قصائد مختارة من شعر السياب م.س. ذ. ص 71.
72 - "بيادر الجوع" دار الآداب 1962 ط 1 ص 175.
73 - "أنشودة المطر" دار مجلة شعر 1958 ط 1 ص 150.
74 - نفسه ص 98.

75 - "الموت في الحياة" دار الآداب 1967 ط 1 ص 26.

76 - "الموت في الحياة" ص 110.

77 - "الموت في الحياة" ص 91.

78 - "الموت في الحياة" ص 34.

79 - أنظر "ملاحظات نقدية حول ديوان المجلة الشعري" لاحمد المعداوي، مجلة الوحدة عدد 18 مارس1986.

80 - أدب المقاومة -دار المعارف- القاهرة 1975 ط 1 ص 102.

81 - الأعمال السياسية مطبوعات نزار قباني بيروت 1976 ط 1.

82 - نفسه.

83 - نفسه.

84 - نفسه.

85 - عن "الشعر والجنس والثورة" منشورات نزار قباني بيروت 1977 ط 1 ص 15.

86 - "هوامش على دفتر النكسة" الاعمال الكاملة م.س.ص 205.

87 - أدب المقاومة م. س ص 75.

88 - عن الشعر والجنس والثورة م.س.ص 34.

89 - نفسه ص 11.

90 - م.س. ص 205 (الاعمال السياسية الكاملة).

91 - نفسه والصفحة.

92 - نفسه والصفحة.

93 - نفسه والصفحة.

94 - بلقيس الاعمال السياسية الكاملة م. س 321.

95 - هوامش – الاعمال الكاملة م.س ص 207.

96 - نفسه ص 208.

97 - هوامش – الاعمال السياسة م.س 205.

98 - بلقيس الاعمال..م س ص 220.

99 - سيرة سياف عربي م.س ص 171.

100 - نفسه ص 170.

101 - نفسه ص 172.

102 - نفس ص 172.

103 - نفسه ص 171.

104 - نفسه ص 173.

105 - أدب المقاومة م.س ص 107.

106 - نفسه والصفحة.

107 - مظفر النواب حياته وشعره -ياسين الباقر - دمشق 1988 ص 222.

108 - نفسه ص 149.

109 - نفسه ص 317.

110 - نفسه ص 277.

111 - نفسه ص 247.

112 - نفسه والصفحة.

113 - انظر "اقوال اضافية للهدهد" حيث تستغرق ثيمة الجنس القصيدة كلها: مجلة الوحدة عدد 12 سنة1989.

114 - مجلة الوحدة عدد 5 سنة 1988.

115 - مجلة الوحدة عدد 11 سنة 1988.

116 - أقوال إضافية للهدهد مجلة الوحدة عدد 12 سنة 1989.

117 - نفسه.

118 - مجلة الوحدة عدد 5 سنة 1988.

119 - مجلة الوحدة عدد 5 سنة 1988.

خــاتمـة

الآن وقد انتهينا من هذا الموضوع الذي شغل بالنا عدة سنوات، فهل يمكن القول بأن الموضوعية كانت سبيلنا في كل ما صدر عنا، من أحكام، وصلت في كثير من الأحيان حدة القسوة، وتجاوزتها أحيانا أخرى إلى ما يمكن نعته على سبيل التأويل، بالتحامل.

الواقع هو أن موضوع الحداثة الشعرية العربية موضوع حساس، لأنه يمس صروحا، شعرية ونقدية، شيدها أصحابها منذ زمن، وأقاموا حولها، من المتاريس والعسس، ما يكفي لقمع أي بادرة تتساءل عن مدى صلابة أو هشاشة الارضية التي شيدت عليها تلك الصروح. وانا رجل لا أملك صرحا شعريا أخشى عليه من الجهر بالحقيقة، مهما كانت مُرة، كما أنني لاأنوي إقامة صرح نقدي على حساب شعراء هذه الحركة ونقادها، وكل ما في الأمر، هو أني بحكم الاحتكاك المتواصل، قراءة وتدريسا واشرافا على البحوث الجامعية، تكون لديَّ اقتناع مفاده أن هذه الحركة قد بدأت تدور حول نفسها، في اتجاه الطريق المسدود.

منْذ البداية، كنت أعرف أن أذى كبيرا سينالني، من قبل اولئك الذين اعتادوا أن يتاجروا بالترويج لهذه الحركة والنفخ في رموزها. كنت أعرف مثلا أن أقل ما سأرمى به هو السقوط في السلفية، وأن فشلي على صعيد الابداع الشعري، من حيث نجح غيري نجاها باهرا، هو السبب في توجُّهي هذه الوجهة الهدامة.

ومع ذلك فقد وجدت في مواقف وآراء بعض الشعراء والنقاد الشرفاء من

أمثال: محمود درويش، وجبرا إبراهيم جبرا ، وإحسان عباس، ونزار قباني، وصلاح عبد الصبور، وعبد المعطي حجازي، وامل دنقل، ومحمد الفيتوري، وشفيق الكمالي، وغيرهم، ما ساعدني على الاستمرار في البحث، من أجل تحويل انطباعاتهم، بخصوص أزمة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، إلى حقيقة موضوعية. يقف خلفها منهجٌ تاريخي يتسقَّط الأخطاء وينبه الى ما خلفها من مصالح واهواء، ومعرفة كافية بتاريخ هذه الحركة وما لابسه من صراعات ايديولوجية وفكرية وفنية. وأدوات إجرائية حديثة يسرت تحليل المتن، والوقوف على مستغلقاته، على نحو ما فصلنا القول فيه في الفصول الثلاثة التي استغرقت جسد الأطروحة. وكل مانرجوه أن تكون خدمة الحقيقة من وراء ما قصدنا إليه.

الفهرسة

من منشورات دار الآفاق الجديدة

1- الاسلام في مجده الأول: **موريس لومبار**

2- إشكالية اصلاح الفكر الصوفي في القرن 19/18: **عبد المجيد الصغير**

3- ملامح المسرحية الاسلامية: **د. عمر الطالب**

4-السياسة والمجتمع في العصر الأموي: **د. ابراهيم حركات**

5- السياسة والمجتمع في العصر النبوي: **د. ابراهيم حركات**

6- لماذا انهارت الشيوعية؟ **عبد الكريم غلاب**

7- لقاء على الجسر القدير (رواية): **صالح السنوسي**

8- المعجم الوافي في النحو العربي: **د. علي توفيق امحمد** **يوسف جميل الزعبي**

9- مسائل أبي الوليد بن رشد (الجد): تحقيق الأستاذ: **محمد الحبيب التجكاني**

10- انثى تحت الرمل (شعر): **أليس سلوم**

11- الغد والغضب (رواية): **خناثة بنونة**

12- معجم الفرق والمذاهب الاسلامية: **د. اسماعيل العربي**

13- تاريخ الفقه الاسلامي: **د. عبد المجيد الذبياني**

14- تحفة الألباب ونخبة الاعجاب
د. اسماعيل العربي

15- أحكام شرب الخمر:
المنير لوكة

16- دليل لمقاومة الضغط / الاجهاد / التوتر (بيروت):
الدكتورة جاكلين رينو

17- أحكام العبادات (جـ 1، 2):
عاشور بريك الدمنهوري

18- الفتح المبين:
الأستاذ محمد الحبيب التجكاني

19- المرشد في العلاج النفسي (بيروت):
د. ميخائيل ابراهيم أسعد

20- انزع القناع عن نفسك (بيروت):
جيري غرينوالد

21- قراقوش ونوادره:
د. فاروق سعد

22- الاحصاء النفسي وقياس القدرات الإنسانية:
د. ميخائيل أسعد

23- آلهة مصر العربية (2 جـ):
ذ. علي فهمي خشيم

24- المجوس (رواية):
ابراهيم الكوني

25- نزيف الحجر (رواية):
ابراهيم الكوني

26- التبر (رواية):
ابراهيم الكوني

27- القفص (قصص):
ابراهيم الكوني

28- حي بن يقظان:
ابن طفيل

تحقيق:
فاروق سعد

أحمد المعداوي

- من مواليد 1936 بالدار البيضاء
- حصل على الإجازة في الأدب من جامعة دمشق وعلى الدبلوم والدكتوراه من «جامعة محمد الخامس».
- أستاذ بكلية الآداب بالرباط.
- من مؤسسي حركة الحداثة في الشعر بالمغرب
- فاز بجائزة ابن زيدون للشعر التي يمنحها المعهد الاسباني /العربي للثقافة بمدريد لعام 1985.

كما فاز بجائزة المغرب الكبرى للشعر سنة 1987.

- انتخب رئيسا لشعبة اللغة العربية منذ 1991



مطبعة النجاح الجديدة
الدار البيضاء

هذا الكتاب

يختم هذا الكتاب نقاشه العميق والممنهج لقضايا الحداثة وإدعاءات زعمائها بهذه النتيجة: «الواقع هو أن موضوع الحداثة الشعرية العربية موضوع حساس، لأنه يمس صروحا، شعرية ونقدية شيدها أصحابها منذ زمن، وأقاموا حولها، من المتاريس والعسس، ما يكفي لقمع أي بادرة تتساءل عن مدى صلابة أو هشاشة الأرضية التي شيدت عليها تلك الصروح. وأنا رجل لاأملك صرحا شعريا أخشى عليه من الجهر بالحقيقة، مهما كانت مُرة، كما أنني لا أنوي إقامة صرح نقدي على حساب شعراء هذه الحركة ونقادها، وكل ما في الأمر، هو أنني بحكم الاحتكاك المتواصل، قراءةً وتدريساً وإشرافاً على البحوث الجامعية، تكون لدي إقتناع مفاده أن هذه الحركة قد بأت تدور حول نفسها، في إتجاه المسدود» وفي موافق بعض النقاد والشعراء ما يؤيد ما إنتهت إليه هذه الأطروحة الساخنة أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث.

مكتبة
الأدب
المغربي

